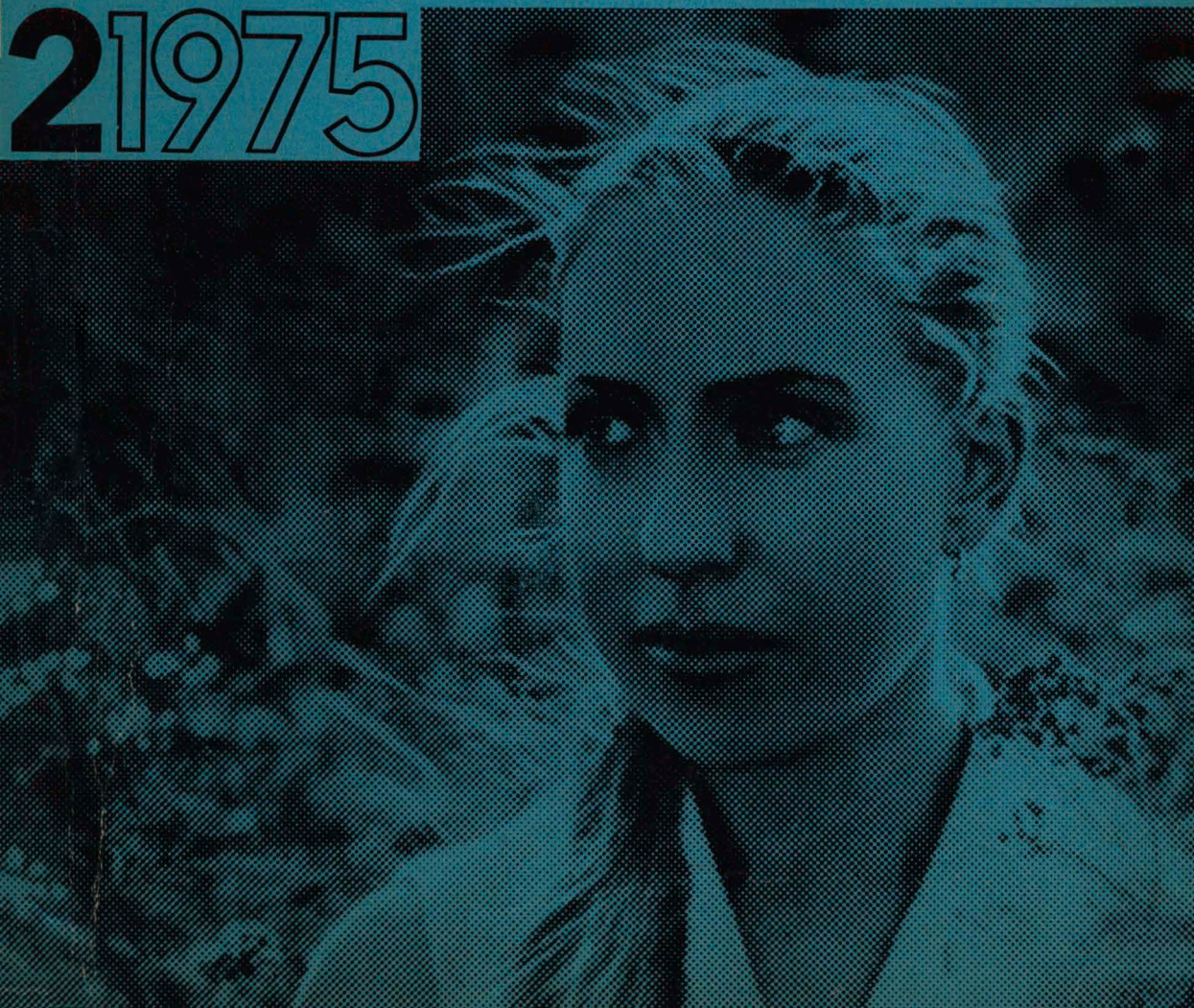
Искусство КИНО

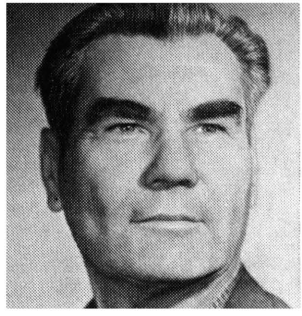
2 1975



Поздравляем

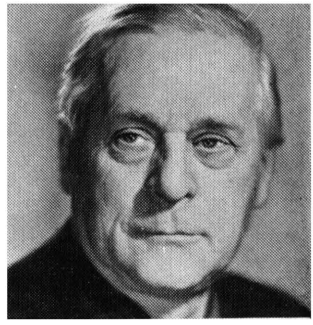
с 70-летием

Атаманова Льва Константиновича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, поставившего многие мультипликационные фильмы, среди которых «Пес и кот», «Волшебный ковер», «Желтый аист», «Аленький цветочек», «Золотая антилопа», «Снежная королева», «Пастушка и трубочист», «Скамейка», «Балерина на корабле», «Это в наших силах»



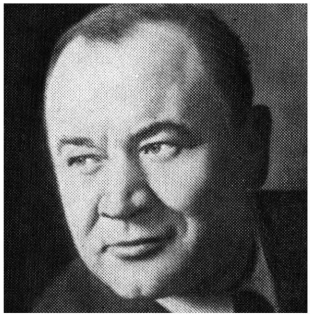
с 70-летием

Лебешева Тимофея Павловича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора, снимавшего кинокартины «Девушка с характером», «Родные поля», «Школа мужества», «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Жестокость», «Мичман Панин», «Тишина», «Щит и меч» и другие



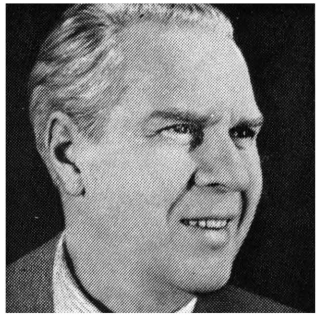
с 70-летием

Тетерина Евгения Ефимовича заслуженного артиста РСФСР снимавшегося в кинофильмах «Болотные солдаты», «Дело Артамоновых», «Попрыгунья», «Отелло», «Дело № 306», «Девять дней одного года», «Казнены на рассвете», «Пароль не нужен», «Мой папа – капитан», «Крах», «Адъютант его превосходительства», «Братья Карамазовы», «Свеаборг» и многих других



с 60-летием

Андреева Бориса Федоровича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Трактористы», «Большая жизнь», «Богдан Хмельницкий», «Два бойца», «Большая семья», «Поэма о море», «Жестокость», «Оптимистическая трагедия», «Ночной звонок», «Дети Ванюшина»



с 60-летием

Зенякина Аркадия Михайловича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора и режиссера, принимавшего участие в создании фильмов «Взятие Кенигсберга», «Разгром Японии», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Счастье трудных дорог» и других, поставившего фильмы «Из глубины веков», «Живопись Святослава Рериха», «Солдат мира», «Джакомо Манцу», «Автозавод в Тольятти», «Фронтовики, наденьте ордена» и многие другие

Искусство кино

2/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонов К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
И. Чурикова в фильме «Прошу слова» (режиссер Г. Панфилов, «Ленфильм»)

Содержание

Современность и экран

1 Сергей Герасимов — Ответственность критики
9 Д. Абрамова — Критерии—идейность и мастерство
16 Николай Савицкий — На новые рубежи

Новые фильмы

27 О. Кучкина — Снятся героям похожие сны...
34 В. Кисунько — На рубеже веков
41 А. Егоров — Потехе — время
45 О. Михайлова — Богатства земли молдавской

Не архив — арсенал!

52 Фильмы-бойцы

Проблемы века — проблемы художника

57 Василий Соловьев — Время, которое всегда с нами...

Теория и история

71 А. Лебедев — Кинолетописцы Великой Отечественной войны
89 Л. Трауберг — «Построительное воображение»*

Беседы за рабочим столом

102 Ю. Дунский, В. Фрид — Служили два товарища...

Наши юбиляры

115 Марина Голдовская — Мастер экранной живописи
119 А. Волков — Неиссякаемая фантазия художника

Издано о кинематографе

121 Н. Аносова — Шекспировский контрапункт С. Юткевича

Интервью между съемками

127 Ю. Никулин — И цирк и кино
128 Л. Дуров — Ни дня без съемок

За рубежом

129 В. Нестеров — Экран борьбы и надежд
145 А. Софьян — Мир и герои Сатьяджита Рэя

Сценарий

157 Казимеж Куц — Жемчужина в короне**

190 Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

The Responsibility of Criticism (page 1).
Editorial.

Dina Abramova — Criterions — Moral Substance and Mastery (page 9).
Survey of the reviews on new Soviet films in republican and regional newspapers.

Nickolay Savitsky — To the New Boundaries (page 16).
Critic's notes about films on modern theme (ending).

New Films

Olga Kuchkina — Heroes See Similar Dreams... (page 27).
Review of the films «One of the Lads» and «Consider Me to Be a Grown Up» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Vasily Kisunko — On the Boundary of Centuries (page 34).
Review of the film «Entry» (Sverdlovsk Film Studios, 1974).

Aleksander Egorov — Proper Time to the Fun (page 41).
Review of the film «Games of Efficient Men» (Lennauchfilm, 1974).

Olga Mikhailova — The Richness of Moldavia Earth (page 45).
The survey of Moldavia dokumentary films on modern village (Moldovafilm).

Not Archive—Arsenal!

Films—Fighters (page 52).
Thoughts on the films that were shot during the Great Patriotic War.

Problems of the Time—Problems of the Artist

Vasiliy Solovyov — Time That Is Always With Us (page 57).
About the role and importance of war theme in the Soviet cinema.

Theory and History

Aleksey Lebedev — Cineastes-Chvoniclers of the Great Patriotic War (page 71).
The story about the work of front cameramen.

Leonid Trauberg — «Design Imagination» (page89).
From the essay on the theory of filmdirecting.

Talks at the Working Table

Uliy Dunsky, Valery Frid — Two Friends Were Serving... (page 102).
The talk with playwrights.

Jubilee

Marina Goldovskaja — The Master of Screen Paintig (page 115).
To the 75-th anniversary of Anatoly Golovnia, the cameraman and teacher.

Anatoly Volkov — Inexhaustible Fantasy of the Artist (page 119).
To the 75-th anniversary ot the master of animated cartoons Ivan Ivanov-Vano.

Published on Cinema

Nina Anosova — Shakespeare's Counterpoint of Sergey Jutkevitch (page 121).
Review of the book by Sergey Jutkevitch «Shakespeare and Cinema» (Nauka, Moscow, 1973).

Interview at the Shooting Site

Both — Circus and Cinema (page 127).

Jury Nikulin, Lev Durov — Not a Single Day Without Shooting (page 128).

Abroad

Valerian Nesterov — The Screen of Struggle and Hopes (page 129).
The article about the III International Film Festival in Tashkent.

Aida Sofyan — The World and Heroes of Satjadgit Ray (page 145).
Talks with famous Indian director.

Script

Kazimege Kuts — A Pearl in the Crown (page 157).

Filmography (page 190).

© журнал «Искусство кино», 1975
* © издательство «Искусство» (в печати)
** © перевод на русский язык, издательство «Искусство» (в печати)

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 19/XI — 1974 г.
А05008 Подписано к печати 10/I-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 54750 экз. Заказ 3460. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Сергей Герасимов

Ответственность критики

Три года назад Центральный Комитет КПСС принял Постановление «О литературно-художественной критике». Этот программный, партийный документ дал исчерпывающе полную, глубокую и всестороннюю оценку состояния критики и теории искусства — в свете основополагающих задач художественного творчества, возникающих на новом этапе развития социалистического общества. В Постановлении, которое все мы, деятели советской культуры, восприняли как новое доказательство неустанной заботы партии об увеличении духовного богатства народа, были творчески развиты и конкретизированы предначертания исторического XXIV съезда КПСС в области литературы и искусства.

Внимательно вчитываясь в строки Постановления, осознаешь всю важность и непреходящую ценность критериев, выдвинутых партией в качестве основы позиции марксистско-ленинской литературно-художественной критики. Подчеркнув, что «долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии», Постановление предложило конкретные меры, направленные на коренное улучшение всего дела литературно-художественной критики.

Сегодня мы со все большей отчетливостью понимаем, насколько велика действенная сила, заложенная в Постановлении ЦК КПСС, каким глубоким и разносторонним оказалось его воздействие на социалистическую культуру в целом и прежде всего, на развитие марксистско-ленинской науки о литературе и искусстве и — критической мысли в сфере художественного творчества.

Весьма знаменательным представляется тот факт, что начало претворения в жизнь указаний партии о важном предназначении и высокой ответственности литературно-художественной критики совпало в области киноискусства с появлением Постановления Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»; вместе с Поста-

новлением ЦК КПСС о критике оно рассматривается советскими кинематографистами как развернутая долгосрочная программа работы.

Благодаря заботе и вниманию со стороны Коммунистической партии и Советского государства в нашем киноискусстве создана исключительно благоприятная, вдохновляющая творческая обстановка. В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева коллективу «Мосфильма» в связи с 50-летием студии говорится: «Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Высокую и почетную ответственность советских художников экрана перед партией и народом в полной мере разделяют наши критики и киноведы, призванные непосредственно участвовать в нашем общем партийном деле, в создании таких фильмов, о которых говорил Леонид Ильич Брежнев...

Наша партия прозорливо и своевременно обратила внимание на необходимость улучшить деятельность работников «критического цеха» советской литературы и искусства, сделать ее более активной и масштабной, способной к охвату широкого круга самых насущных проблем социалистической культуры во всей сложности и многогранности их конкретного содержания; она прямо указала на недопустимость произвольного или поверхностного подхода к художественным произведениям и одновременно выдвинула принципиально важное требование — сочетать высокую критическую взыскательность с бережным, внимательным отношением к творцам художественных ценностей. Вряд ли есть необходимость подчеркивать, что все это непосредственно относится и к кинокритике, которая, как известно, есть неотъемлемая составляющая творческого процесса в кинематографе.

В этой связи вопрос об ответственности критики приобретает исключительную важность. Мне хочется коснуться сейчас некоторых из его существенных аспектов. Буду говорить о своем, возможно, частном отношении к проблеме, никак не претендуя на высказывание обязательных для всех истин.

Убежден, что критика — прежде всего — подразумевает заинтересованность критической позиции в отношении предмета искусства. Это, казалось бы, вполне очевидное обстоятельство, к сожалению, не всегда учитывается критикой, как повременной, текущей, так и капитальной, относящейся к теории искусства.

Чего вправе ждать художник от работы критика, искусствоведа? В первую очередь, он хочет быть понятым — верно, до конца, по сути замысла и результатов своего труда. А без глубокой, внутренней заинтересованности критики — и в успешном развитии творческого процесса в целом и в судьбе каждого художника — выполнить свои обязанности в полной мере она не может.

В самом деле, согласимся, что дать общую характеристику того или

иного художественного явления для критики еще далеко не исчерпывающая задача. Необходимо видеть произведение в широком контексте исторических и современных явлений литературы и искусства и — отображаемой ими действительности. В этом смысле замечательным образцом, воспринятым нашей критикой как образец классический и сохраняющим свое значение до сих пор, является критическое наследие Белинского, к примеру, цикл его статей о Пушкине, где пером автора движет страстная влюбленность в гений писателя, чье творчество он трактует в единстве с развитием русской демократической культуры — как отражение потребностей общества в сознании передовой личности своего времени.

Сознавая с полной ясностью, насколько важна роль советского киноискусства в общенародной борьбе за коммунизм, четко понимая, сколь обширны и серьезны задачи, встающие в этой связи перед кинокритикой и теорией кино, кинематографисты вправе рассчитывать на требовательное и в то же время на внимательное, товарищеское отношение к своему труду со стороны критики. Мы не ждем в рецензиях, обзорах и книгах, посвященных отдельным фильмам и актуальным проблемам развития киноискусства, поспешных комплиментов; пусть в них будет самый строгий и взыскательный разбор. Но пусть при этом в с е, что действительно волновало его создателей, будет понято, воспринято, выявлено, осмыслено критикой! Напомню, что в числе недостатков, справедливо отмеченных в известном Постановлении ЦК КПСС, названы, в частности, поверхностность многих критических работ по литературе и искусству, проявление субъективизма, приятельских и групповых пристрастий, примиренческого отношения к идейному и художественному браку. Последовательное устранение этих недостатков — главное условие успешного развития критического процесса и его конструктивного воздействия на процесс творчества. С такой точки зрения, для критика необычайно важно каждый раз, включая и самые сложные случаи, установить, во имя чего замышлялось данное произведение, в чем его идейная и нравственная цель, с какими мыслями и чувствами обращается автор к читателю, слушателю, зрителю, насколько глубоко он заинтересован в отзвуке народном. Ведь обязанности искусства перед жизнью серьезны и многообразны. Именно с учетом этих обязанностей, диктующих самую высокую меру взыскательности, и должно подходить к объекту критического анализа, выбирая «точку отсчета».

Вместе с тем художник ждет от критики и определенного эстетического урока, то есть он хочет получить ответ на вопросы, вытекающие из самой специфики его профессии и своеобразия творческого почерка, который от работы к работе обретает зрелость как раз более всего под влиянием умной и талантливой критики. С другой стороны, создание всякого значительного произведения искусства неизменно зиждется на беззаветной увлеченности художника творчеством, где частность, деталь порой способна заслонить целое, ослабить глубину и силу впечатления. Все это так или иначе проявляется в готовом произведении, причем иногда может и помешать наилучшим образом передать реальность современных или исторических событий. В таких случаях чуткая и дальновидная критика, углубленный анализ творческого поиска и его принципиальных результатов может принести большую пользу. Но, повторяю, здесь мало одного только владения профессией

критика или — осведомленности в вопросах искусствоведения. Здесь нужен еще и талант. Талант художника, каковым, на мой взгляд, обязательно должен обладать и настоящий критик.

Отвечает ли наша критика столь ответственным требованиям? Во всяком случае, устойчивая тенденция к тому в сегодняшнем критическом процессе существует, и это — главное. За три года, прошедшие со времени принятия Постановления «О литературно-художественной критике», наблюдается некоторое улучшение практической организации и методологической оснащенности нашего критического дела: возросло количество публикаций по вопросам киноискусства на страницах газет и журналов, критические материалы по кино стали разнообразнее в тематическом и жанровом отношении.

В результате влияние критики на творческий процесс в кинематографе возрастает. Связи критики с жизнью, с живой практикой искусства становятся прочнее. Это не может не радовать всех, кто кровно заинтересован в судьбах советского киноискусства, в его перспективах.

Одновременно углубляется философское и эстетическое осмысление некоторых важных тенденций в развитии экранного искусства. Критика стала чаще обращаться к рассмотрению фундаментальных проблем и новых, еще недостаточно исследованных явлений в кинематографе.

И здесь снова необходимо подчеркнуть непреходящую важность дальнейшего углубления теории социалистического реализма, опираясь на достижения советского многонационального киноискусства и кино братских стран социализма, в чьей практике этот творческий метод утвердился как основа развития современного кинематографического процесса и дальнейших его успехов.

У нас есть немало талантливых критиков, историков кино, ученых, занимающихся философскими и эстетическими проблемами кинематографа, которые по широте кругозора, по своей эрудиции, по профессиональному мастерству, по умению видеть явления жизни и искусства во всей сложности и полноте, судить о них не по косвенным признакам, не обиняково, а всерьез и глубоко стоят на уровне главных задач своего дела.

Естественно, наша критика нуждается в постоянном притоке квалифицированных кадров. Мы обязаны их готовить на киноведческом факультете ВГИКа и в других высших учебных заведениях, из стен которых вышло значительное количество критиков и искусствоведов, овладевших основами профессии и активно работающих в печати, в научно-исследовательских учреждениях, на кино- и телевизионных студиях. Однако я не случайно называю их специалистами, овладевшими лишь основами профессии. Трудно представить себе дипломанта, покидающего институт зрелым критиком. Здесь, как и в режиссуре и в кинодраматургии, жизненный опыт является важнейшим определяющим условием. Ведь собственные взгляды на литературу и искусство, собственные критерии, сколько-нибудь основательные, вырабатываются в результате постепенного усвоения всего многосложного художественного наследия, которым располагает человечество. Критический опыт — дело наживное, и молодым людям, избравшим критику своей профессией, необходимо помнить, что занятие критикой не только дает им широкие права, но и ко многому обязывает, что это — своего рода награда за муд-

рость, обеспечиваемая старшинством мысли, которое не приходит без серьезной работы по накоплению знаний и опыта.

В Постановлении о критике подчеркивалась важность изучения вопросов теории и методологии литературно-художественной критики, указывалось на необходимость активизировать усилия в исследовании современного состояния художественного творчества, в правильном освещении истории советского и дореволюционного искусства, в анализе процессов взаимообогащения и сближения культур социалистических наций, взаимодействия культур стран социалистического содружества. В последнее время стало появляться больше интересных, содержательных монографий, обзоров, сборников, освещающих довольно обширный круг вопросов истории, современного развития и теории киноискусства. Важным событием надо считать создание Научно-исследовательского института теории и истории киноискусства Госкино СССР. Институт призван стать центром партийной киноведческой науки, объединить и возглавить творческую исследовательскую работу большого отряда ученых, помочь в подготовке новых научных кадров.

Одна из наиболее ответственных задач советской науки о кино — всестороннее, с научной обоснованностью и убедительностью раскрывать неисчерпаемые возможности творческого метода нашего искусства — метода социалистического реализма, его диалектическую природу и революционную мобильность. В этой связи заслуживает положительной оценки инициатива организаторов первой научной конференции Института теории и истории кино Госкино СССР на тему «Экран и идеологическая борьба», итоги которой были заинтересованно встречены нашей кинематографической общественностью.

Тем не менее сегодня, спустя три года после того, как Центральным Комитетом партии было принято Постановление «О литературно-художественной критике», у нас гораздо больше оснований говорить не о достижениях, а о еще нерешенных задачах в области кинокритики и кинотеории, настоятельно требующих к себе повышенного внимания и еще очень далеких от фундаментальной теоретической проработки, способной оказать решительное влияние на развитие творческой практики. Тут имеется в виду повышение качества литературно-критических материалов, публикуемых в газетах и журналах, и совершенствование работы всех издательств, выпускающих книги по киноискусству. Ведь не секрет, например, что лишь небольшая часть книг, вышедших в последние годы в ведущем нашем издательстве кинолитературы — в издательстве «Искусство» — обладает теоретической и научной ценностью, а в работе критических отделов периодических изданий немало недостатков, затрудняющих углубленное и систематическое освещение закономерностей развития советского и прогрессивного мирового киноискусства.

Раскрывая очередной номер «толстого» журнала, где обычно помещаются наиболее основательные, развернутые критические материалы по вопросам литературы, театрального искусства, искусства кино, или новую книгу, автор которой поставил своей целью подробно проследить творческий путь писателя, режиссера, актера, проанализировать какую-то из важных тенденций в развитии художественной культуры,— естественно ищешь в них

серьезной осведомленности и глубины мысли, то есть того же, что дает встреча с значительным произведением искусства.

Почти каждый художник в своей практике сталкивается с критическими оценками, которые в той или иной мере навязывают ему нечто произвольное, независимое от того, что он хотел сказать своим произведением. Иной раз, критик (от «широты душевной» или малой взыскательности) приумножает смысл и значение вещи — на основе какого-то собственного, одному ему ведомого «множителя». А в результате произведение посредственное, если не менее того, неожиданно вырастает до масштабов крупного явления искусства. Причем чаще всего никто не решается возразить против такой вот «возвышающей» концепции, по сути дезориентирующей и самого художника и тех, к кому он адресовался.

Случается и прямо противоположное, когда критик, проходя мимо наиболее ценных и важных аспектов произведения, готов главное принести в жертву частному, второстепенному, сосредоточиться на «обрамлении», посчитав, что только оно одно в данном случае и интересно. Да еще пытается построить на этой основе общую концепцию, претендующую на теоретическую глубину.

Сила и правда критики — это истинность и объективность действительно исчерпывающих и непредвзятых оценок. Наряду с прочими чертами критико-аналитического таланта здесь крайне важна особая степень наблюдательности, зоркость глаза, которую опять же следует понимать широко. Нередко, сталкиваясь со сложным, неоднозначным, полемичным произведением, критик намеренно или неосознанно идет на заведомые упрощения, сужает поле критического видения и тем сводит дело критики до ремесленного минимума.

Мы еще очень мало встречаем в работах наших критиков тонких и верных оценок *слагающих элементов* художественного произведения. И это в особенности относится к такому сложному, синтетическому по своей природе искусству, как кинематограф. Ведь известно, что фильм рождается волею и усилиями не одного только режиссера. И когда мы говорим *художник* — применительно к человеку кинематографической профессии, то имеем в виду и драматурга, и оператора, и актера, и других *авторов*, чье творчество обязано входить составной частью в произведение экранного искусства. Естественно, что каждый из них вправе рассчитывать на заинтересованное внимание со стороны критики. На деле это встречается не часто.

Например, если фильм признается удачным по своему итоговому результату, исполнители, включая и самых ярких, талантливых, как правило, не могут надеяться на углубленный разбор своей работы. Охарактеризовав тему, идею картины, основательно пересказав сюжет, сделав некоторые замечания по поводу режиссуры, изобразительного, операторского решения, авторы рецензий, «вспомнив» наконец и про актеров, ограничиваются обычно констатацией, вроде: «Актриса имярек создала интересный образ...» или — «Справился со своей ролью такой-то...» Понятно, что это — минимальный результат, и не таких слов ждет от критики художник, актер в данном случае. За столь поверхностными, на ходу брошенными суждениями ничего не стоит. К слову сказать, и в книгах, посвященных творчеству

актеров — в сборниках статей и в монографиях,— преобладает стиль неглубокого популяризаторства, а фундаментальных научно-теоретических исследований по проблемам актерского мастерства в кино за последнее время просто не появлялось.

Критический анализ фильма по всем его компонентам, аргументированное суждение обо всех, часто неравнозначных его слагаемых — это далеко не формальное требование к критике. Рассуждения по поводу ценности вещи, подкрепленные одной лишь ссылкой на полезность авторских намерений, мало чего стоят и мало о чем говорят — как художнику, так и зрителю, по отношению к которому критик выступает в ответственной роли не только посредника, но и учителя, помогающего верно и полно воспринять произведение.

Между тем мы еще немало встречаем, особенно в периодической печати, статей, в которых речь идет не о процессе сотворчества художника и зрителя, где воспитательная роль критики огромна, а о чисто номинальном оценочном результате. Так, отмечают нужность и актуальность темы, логически верное ее раскрытие, профессионализм постановки и актерского исполнения и на этом основании относят картину к числу удач. Или — наоборот: поскольку замысел не показался критику значительным, раз произведение не подходит, скажем, под габариты так называемого эпохального фильма, его — столь же поспешно — упрекают в мелкотемье, в непростительном забвении больших и сложных проблем. И не желают замечать, что и на своем, пусть скромном, но не случайно и не бездумно выбранном материале авторы по-своему сумели сказать о волнующих, а значит и нужных людям явлениях жизни. Ведь надо же учитывать, что для многих художников, в частности, для молодых, начинающих кинематографистов, полотна эпического размаха просто и не по плечу. Или просто не их это масштаб — у них совсем иной художественный инструментарий под рукой, что вовсе не значит, будто их поиски заведомо бесплодны. И вот тут уж по справедливости разобраться во всех достижениях и просчетах, принимая во внимание и генеральные цели нашего искусства и те более ограниченные задачи, что художник перед собой поставил,— святая и непреложная обязанность критики, в этом — немалая часть ее ответственности перед искусством.

●

Социалистический кинематограф и прогрессивное мировое кино развиваются в условиях острой, непримиримой идеологической борьбы. Советская критика и киноведение занимают в этой борьбе наступательную позицию, активно противодействуют буржуазным, антигуманистическим, открыто реакционным и ревизионистским концепциям, опираясь на ленинское учение о партийности и народности литературы и искусства. Однако при этом наша критика в отдельных случаях еще позволяет себе определенную недальновидность, ориентируя свои оценки на некий, как бы независимо от опыта нашего искусства существующий «мировой стандарт». Такая позиция уязвима. Если, скажем, в технике понятие мирового стандарта закономерно принято всюду, и за ним стоит совершенно конкретное представление о современном уровне требований к качеству продукции материального производства, то распространять его на область художественного творчества вряд

ли правомерно. Идеологические задачи социалистической культуры и культуры буржуазной диаметрально противоположны, и никакого «стандарта», общего для литературы и искусства двух миров, искать не следует. Отметив в известном Постановлении, что «критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство», Центральный Комитет партии тем самым еще раз подчеркнул, что у нас в основе критики как аналитического процесса, имеющего важное общественное предназначение, лежит с о ц и а л ь н ы й критерий. Об этом необходимо помнить постоянно.

Читая некоторые статьи, появляющиеся за рубежом по поводу современного кинематографического потока, диву даешься, насколько безответственно подходят их авторы к анализу произведений, насколько не совпадает предмет искусства со способом его критической оценки, как иной раз поворачивает критика сам предмет той стороной, которая никакого существенного значения для его понимания иметь не может. Впрочем, дело здесь не только в безответственности. Порой от нас сознательно и корыстно прячут идейную и нравственную концепцию фильма, оперируя заведомо искажающими, тенденциозными приемами, преследуя цель отвлечь внимание читателя и зрителя от социальных мотивов в творчестве прогрессивных художников, разоблачающих антигуманную сущность капиталистического «общества потребления». По отношению к продукции так называемого коммерческого искусства, не имеющего более высоких целей, чем извлечение дивидентов, критика в капиталистическом мире выполняет функции рекламного агента, маклера, в чьи обязанности входит обеспечить наиболее выгодный сбыт «товара».

Ясно: что подобные задачи никакого отношения к советской литературно-художественной критике не имеют и иметь не могут, поскольку у нас иные представления о предназначении искусства, которое в первую очередь призвано отвечать высшим целям и принципам социализма.

●

Наше общество, успешно развивающееся на основе претворения в жизнь марксистско-ленинской теории, — это крепкий и сильный организм. Социализм имеет поистине безграничные исторические перспективы. Только в условиях социалистического строя, освобождающего людей от всех форм эксплуатации и насилия, достижения научно-технического прогресса, бурное наступление которого совершается у нас на глазах, могут быть полностью поставлены на службу человеку, перед которым раскрываются самые широкие возможности гармонического развития. Этому учит нас партия, это подтверждено нашими достижениями, которыми мы по праву гордимся, об этом должно говорить наше искусство, говорить в полный голос, убедительно, страстно, раскрывая преимущества социалистического образа жизни, красоту и богатство духовного мира нашего современника. С позиций этих задач социалистической литературы, искусства, кинематографа обязана подходить критика к оценке и анализу результатов художественного процесса.

По страницам печати

Д. Абрамова

Критерии — идейность и мастерство

Передо мной три объемистых пакета со статьями (в основном, рецензиями) о трех фильмах, прошедших на всесоюзном экране в 1974 году.

Очень разные эти фильмы. Экранизация романа К. Федина «Города и годы», осуществленная режиссером А. Зархи на студии «Мосфильм» совместно с кинематографистами ГДР; большая публицистическая картина «Это сладкое слово — свобода!», поставленная В. Жалакявичусом, и, наконец. «Мачеха» — первая работа режиссера О. Бондарева, выбравшего для разговора со зрителями тему, ограниченную рамками семейных, бытовых отношений.

72 статьи, напечатанные в более чем пятидесяти газетах, выходящих в разных уголках страны, и написанные самыми разными авторами. Такое обилие публикаций, сопровождающих в местной прессе выход на экран нового фильма,— явление бесспорно отрадное.

Однако обратимся к самим этим материалам.

Более всего повезло, пожалуй, картине А. Зархи «Города и годы», собравшей особенно обильную газетную «жатву».

Это в какой-то мере закономерно. Созданный на основе произведения известного мастера советской литературы, фильм этот дает большой простор для творчества критика. Рецензент может совершить экскурс в историю литературы и киноискусства, рассказать о своеобразии и историзме одноименного романа К. Федина, а также о первой попытке его экранизации, осуществленной еще во времена немого кино. Рецензент имеет возможность сравнить роман с фильмом и порассуждать о приобретениях и потерях. Все это, собственно, и происходит в ряде рецензий.

Но прежде чем перейти к ним, мне бы хотелось остановиться на материале корреспондента «Известий» М. Долгополова, предварившем выход на всесоюзный экран фильма А. Зархи. Журналист вместе с режиссером картины и исполнителем главной роли побывал в гостях у К. Федина, в результате чего появилась необыкновенно интересная статья, рассказывающая и о самой картине и о том, прежде всего, как отнесся к ней прославленный писатель.

«Современность звучания романа в наши дни усиливается еще и тем обстоятельством,— пишет М. Долгополов,— что он адресован не только советскому читателю, но и той части интеллигенции Запада, которая стремится найти новые идеалы, обращается к революционному опыту нашей страны. Ведь в этом произведении ставятся вопросы сложного и прекрасного пути художника в революцию».

Под знаком этой мысли и велся разговор с писателем. «Фильм мне нравится,— сказал К. Федин.— Закономерно, что в экранизации художник видит события уже несколько по-иному, по-новому, делая своеобразную «поправку» на время. Ведь с момента описываемых событий прошло более полувека. Я не раз уже писал и говорил, что главное — сохранить в новом произведении зерно авторского замысла. Оно, по-моему, сохранено...»

Я специально остановилась на статье, потому что именно она, кажется мне, послужила тем камертоном, по которому равняли свой лад рецензенты местной печати, часто используя это фединское высказывание в своих выступлениях. Не сговариваясь, все авторы газетных рецензий, посвященных этому фильму, пишут о главном — о вечной теме искусства, заключенной в великую формулу — «художник и жизнь». О том, как эта тема формируется в фильме, утверждающем необходимость классового выбора, точного ответа художника на вопрос — с кем ты?

Эта четкая позиция режиссера, сумевшего взглянуть на роман полувековой давности

сегодняшними глазами, и определила, по мнению многих рецензентов, концепцию фильма, заключающуюся в том, что Андрей Старцов побеждает свои индивидуалистические, идеалистические колебания, расстается с абстрактным гуманизмом во имя гуманизма революционного, находит свое место в освободительной борьбе народа.

Об этом убедительно пишут, например, В. Лоншакова на страницах «Удмуртской правды», Е. Жоголев, выступающий в куйбышевской «Волжской коммуне», Л. Мальчуков из петрозаводской «Ленинской правды» — автор очень удачной аналитической статьи, вовлекающей читателя в процесс размышлений критика над фильмом, и многие другие рецензенты.

География газетных откликов на фильм «Города и годы» чрезвычайно разнообразна. Количество их велико. Какой широкий отклик нашел этот фильм в прессе! Думается, произошло это потому, что идейная проблема, выбранная авторами картины из тематического многообразия романа, не может не волновать. Путь интеллигенции в революцию. «Путь, порой сложный, зато освещенный великим счастьем быть в революционных рядах, творить для своего народа». Не случайно авторы многих рецензий, прослеживая экранный путь героев, подчеркивают, что режиссеру и актеру удалось достичь подлинной глубины в раскрытии характера Андрея Старцова в фильме прежде всего потому, что характер Старцова дан в свете основных идеологических противоречий эпохи, связан с ее поступательным ходом.

Так сама тема фильма, его масштабность и глубина захвата жизненных пластов не позволила газетным критикам ограничиваться формально-оценочными, поверхностно-аннотационными рецензиями. Она заставила размышлять над фильмом. И когда читаешь лучшие из этих статей, возникает радостное ощущение возросшего профессионального мастерства и идейной зрелости многих критиков, работающих в республиканских и областных газетах.

Конечно, такой многоплановый фильм, как «Города и годы», отозвался в разных статьях разными своими гранями.

Одних авторов поразили картины шествия искалеченных войной людей, где создатели фильма добились огромной силы обобщения, так что этот эпизод стал как бы символом целой эпохи. Других привлекла карнавальная яркость начальных кадров. Третьих — поистине всенародный размах революционного Петрограда, готовящегося к празднику искусств.

Но все эти подробно описанные в рецензиях сцены складываются в конечном счете в общую, настолько зримую панораму, что читатель, прочитавший подряд несколько статей, может по ним без труда составить впечатление о фильме в целом, даже не видя его.

Среди статей, посвященных «Городам и годам», мне особенно хотелось бы отметить публикацию в тульском «Коммунаре», принадлежащую перу доцента тульского педагогического института З. Левинсона. Статья привлекает четкостью и продуманностью изложения интереснейших фактов (например, рассказ о том, как воспринял Федин первую экранизацию своего романа), глубоким знанием предмета разговора. Как видно из этого примера, привлечение к рецензированию таких сложных фильмов, как экранизация «Городов и годов» К. Федина, литературоведов, историков может оказаться очень полезным для читателей. Жаль, что редакции газет не так часто, как хотелось бы, прибегают к их помощи.

Но наряду с серьезными аналитическими статьями встречаются рецензии, в которых авторы подменяют аргументированный анализ фильма кавалерийским наскоком из лихих фраз и непродуманных оценок.

Вот, например, что пишет в костромской «Северной правде» рецензент В. Александин: «Новая экранная версия фединского романа... ставит с ног на голову укоренившиеся представления. Оказывается, можно, подшив к делу литературный оригинал, предложить свою трактовку авторских положений, сместить акценты, одним словом, создать «Города и годы» заново, нимало не смущаясь авторите-

та живого писателя. Пусть вас не обескураживают новые ситуации и даже новые сюжетные линии с одновременным исчезновением старых и то, что Андрей Старцов постоянно мучается манией сочинительства...»

Казалось бы, хорошо, что автор так самостоятелен в своих суждениях и готов поспорить с самим Фединым, признавшим художественную правомерность новой кинематографической версии своего романа. Это его, рецензента, право. Но следует ли при этом излагать личное мнение в столь категоричной манере, исключающей всякую возможность иных суждений?

В этой связи хочется сделать такое замечание.

В некоторых газетах начинающих критиков подолгу держат на «положительных» рецензиях. Действительно, нет ничего проще, как эффектно разнести в пух и прах произведение, показав себя при этом в наивыгоднейшем свете. И гораздо труднее — проникнувшись идеями создателей картин, попытаться изнутри, объективно проанализировать их достижения и просчеты.

«Жаль, но от романа на экране осталось лишь название, — продолжает В. Алексанин,— и мы смотрели совершенно другое, ординарное произведение. Причины? На языке критики — это неправильная расстановка акцентов, чересчур вольное обращение с материалом книги, забвение старой истины, что плестись за оригиналом так же прискорбно, как и в стороне от него. Перед нами небрежное отношение к нашему литературному наследию и весьма неточное представление о духовных интересах современников».

Такая категоричность, такое небрежное отношение к фильму как явлению кинематографического искусства — не работает ли все это против самого автора статьи? Думается, что в таких случаях, когда возникает заведомо спорная, но в чем-то интересная, будящая читательскую активность мысль, не следует обрывать завязывающийся обмен мнениями. Вот и в этом случае: организовать бы, если уж в том возникла необходимость, в «Северной правде» спор о фильме... У В. Алексанина наверняка нашлись бы в Костроме интересные оппоненты. А может быть, и сторонники.

Фильм «Города и годы» отнюдь не свободен от недостатков. И многие рецензенты отмечают их, ведя с авторами требовательный, предметный спор. Упреки в иллюстративности, вторичности, длиннотах и т. д. в ряде статей подробно аргументируются критикой. Такой серьезный профессиональный разговор, какой провели многие газеты о фильме «Города и годы», безусловно и нужен и полезен как самим кинематографистам, так и зрителям; последних он приучает серьезно относиться к искусству кинематографа.

●

Не меньше, чем о «Городах и годах», опубликовано в областных газетах статей и о картине «Это сладкое слово — свобода!».

Эрудированный разговор о том, что представляет собой сегодня политический фильм, повел на страницах «Московской правды» А. Александров, сопроводивший свои общие размышления о задачах, стоящих перед советской кинематографией в этой области, детальным и умелым анализом сущности картины, ее политической проблематики и художественной структуры.

Статья А. Александрова содержит анализ целого явления, в котором новый фильм В. Жалакявичуса лишь звено в общем ряду, убедительное свидетельство политической зрелости советского киноискусства. Очень ценно при этом, что автор статьи точно и четко определяет то новое, что вносит картина «Это сладкое слово — свобода!» в богатый и разносторонний творческий опыт кинематографии социалистического реализма.

Своеобразием замысла, широтой ассоциаций с произведениями изобразительного искусства, с литературной классикой подкупает рецензия кандидата искусствоведения Г. Ратникова в минской газете «Знамя юности». Здесь и аналогии с полотном Петрова-Водкина «Смерть комиссара», где герой умирает, а бойцы идут в бой прямо по земному шару, здесь и сравнение со «150 000 000» и «Мистерией

Буфф» Маяковского, а также с «Двенадцатью» Блока. И все эти сопоставления и аналогии, при всей их лаконичности, кажутся убедительными, по-своему необходимыми. Словом, перед нами то самое глубокое раскрытие художественного своеобразия картины через историко-литературный контекст, которого так часто не хватает критике.

Знакомство с такой рецензией, несомненно, наталкивает читателя на размышления, обогащает его. Жаль только, что статья написана небрежно в литературном отношении, что особенно заметно к концу ее.

Обстоятельным и глубоким анализом характеров героев фильма отличается статья Л. Маковкина в свердловской газете «Уральский рабочий». Отдавая должное таланту создателей картины, автор в результате обстоятельного анализа характеров основных героев приходит к выводу, что некоторые из них решены недостаточно глубоко.

К сожалению, не все рецензенты дают себе труд углубиться в анализ характеров героев фильма.

«Великолепно подобранный актерский ансамбль создал галерею крупных, неповторимых характеров,— восторженно пишет в «Волгоградской правде» Ю. Беледин. — Мне бы хотелось остановиться лишь на двух основных»...

К сожалению, эта «остановка» не идет дальше простого пересказа содержания фильма, сопровождаемого авторскими рассуждениями о любви и силе революционного долга у главных героев. А в заключение стертые, ничего не говорящие слова: «Великолепное мастерство Р. Адомайтиса и И. Мирошниченко сделало их (образы.— *Д. А.*) и полнокровными, «узнаваемыми».

Подобные рецензии вряд ли могут заинтересовать, увлечь читателя — они стандартны и однообразны: беглый пересказ содержания фильма неизменно сопровождается утверждениями о том, что его тема очень важна, после чего, в заключение, наспех дописывается несколько фраз еще и об актерах.

Статью Г. Белостоцкого в «Ташкентской правде» отличает от предыдущей рецензии разве только одна беглая фраза, где он упоминает о недостатках режиссуры. Комплиментарны, не аналитичны и рецензии автора «Горьковского рабочего» В. Шамшурина и Ал. Смирнова из «Горьковской правды».

Можно еще долго перечислять газеты, статьи, которые подменили анализ такой вот комплиментарностью.

Ни слова критики — этому негласному девизу неукоснительно следует и «Советская Молдавия», и «Голос Риги», и сыктывкарское «Красное знамя», и кемеровский «Комсомолец Кузбасса», и вечерний выпуск «Баку», и костромская «Северная правда», и минская «Сельская газета». Все они словно бы сговорились пройти мимо недостатков, которые, конечно же, есть в этом интересном фильме. Но разве фигура умолчания так уж необходима талантливому режиссеру? Равно как и читателю-зрителю?

Выдвигая этот упрек, я вовсе не зыбываю ни значительности картины, ни актуальности задач, в ней решаемых, ни яркой одаренности ее авторов. Перед нами произведение по-настоящему крупное, справедливо снискавшее общественное признание. Но ведь чем крупнее явление искусства, тем интереснее в него вдумываться, тем больше может открываться в нем интересного, важного взору вдумчивого критика. Надо ли напоминать, что всесторонняя, объективная оценка, анализ всех компонентов картины являются профессиональным долгом каждого человека, взявшегося за перо, чтобы рассказать тысячам читателей о новой работе кинематографистов.

И не потому ли, что задача а н а л и з а подменяется в некоторых рецензиях простым п е р е с к а з о м картины, такие рецензии, строго говоря, бывает даже трудно причислить к разряду критических выступлений. Это скорее безмерно раздутые аннотации с публицистическими вкраплениями, на которые авторов наталкивает само содержание фильма. Но такие вкрапления — явно не в состоянии раскрыть политический смысл фильма, а сами статьи обнаруживают свою несостоятельность, как только автор обращается к анализу художественной структуры фильма.

Вот и для многих критиков ленты «Это сладкое слово — свобода!» она послужила лишь отправной точкой для более или менее удачных публицистических пассажей. А собственно о картине, о художественном воплощении в ней темы, никого не оставившей равнодушным, авторы таких рецензий как бы забывают. Так, например, М. Майстровский, выступив на страницах «Калининской правды», большую часть своей статьи посвятил пересказу содержания фильма. И лишь в конце он вдруг заявляет: «Теперь о режиссере. Успех картины — это прежде всего его успех». А затем, в трех последних абзацах скороговоркой пытается отметить некоторые черты, характерные для режиссерской манеры Жалакявичуса.

Но скороговоркой анализа не заменишь, и читатель из трех абзацев, где собственно только и начинается разговор в картине как о явлении искусства, узнает очень мало полезного.

Далеко уходят от фильма в область политической публицистики «Индустриальное Запорожье» (М. Заруба) и «Брянский рабочий» (С. Шаров), которые неизбежно вспоминают Чили. Да, нельзя не думать о кровавых событиях в Чили, когда смотришь этот фильм. Но именно эта точная политическая направленность мысли создателей картины и давала возможность критикам не просто напомнить читателям о том, что происходит сейчас в этой стране, а аргументированно поговорить о задачах художественного обобщения и типизации, о политической прозорливости советского художника, вооруженного передовым марксистским мировоззрением («Не ищите точные адреса героев этого фильма. Они всюду, где идет борьба за свободу»,— писали авторы картины, которая ведь ставилась до того, как Пиночет потопил в крови чилийскую революцию. У картины были другие прообразы и другие исходные точки для построения и сюжета и характеров. Об этом и стоило вспомнить критикам, писавшим о фильме «Это сладкое слово — свобода!», обладающем качествами всякого подлинного реалистического искусства — силой типизации).

Читая подряд десятки рецензий, легко составить «железную» схему, по которой они написаны: публицистические рассуждения с обязательным указанием на то, что место действия нового фильма, как объявили сами создатели,— Земля. Упоминание о предыдущем фильме Жалакявичуса «Никто не хотел умирать». Пересказ содержания новой картины. Перечень — кто кого и как (убедительно, неубедительно) играет. И в завершение разговора — констатация успеха, доказательством чему служит первый приз на Международном фестивале в Москве.

Гораздо разумнее, на мой взгляд, поступил «Вечерний Таллин», ограничившись расширенной информацией о фильме, к слову говоря, отлично вмещающей в себя перечисленные выше компоненты. Откровенная информация, по крайней мере, не прячется здесь за расплывчатую рубрику «заметки о фильме», под которой во многих газетах публикуются объемистые, но, по сути, малосодержательные материалы о новых картинах.

Еще раз подчеркнем: ратуя за серьезный взыскательный разговор критики с создателями фильмов, я, разумеется, ни в коей мере не призываю к тому, чтобы рецензенты непременно вставляли в свои статьи абзацы о недостатках. Такая нарочитость всегда чувствуется, а всякие дежурные фразы звучат инородно, а иногда приводят и к настоящим курьезам, как это случилось, например, с Л. Мальчуковым, опубликовавшим рецензию в петрозаводской «Ленинской правде». «Политическая зоркость создателей фильма и сделала картину пророческой, внушающей стойкую веру в неизбежную победу народа»,— говорит автор в начале статьи. А в конце ее, словно бы забыв о том, что сам только что безудержно расхваливал картину и ее создателей, Л. Мальчуков пишет: «Создателей картины иногда охватывает оторопь перед бурной и яростной динамикой жизни, и тогда они идут на поводу у событий. Заметен и известный наигрыш у некоторых актеров, и тогда вместо южного темперамента нам представляют интеллигентскую истерию».

Допустим, что в этих упреках есть свой

резон: в самом деле, не идеальна же картина Жалакявичуса. Но только тогда этот резон надо было выявить, растолковать, а не просто бросить «под занавес» фразу «об интеллигентской истерии», звучащую абсолютно неожиданно в общем контексте авторских рассуждений о картине.

Очень мешает многим критикам и статьям еще и пристрастие к общим фразам и стилистическим клише. Особенно обидно бывает читать такие общие фразы в тех случаях, когда критик, казалось бы, ставил перед собой задачу как раз раскрыть именно художественное своеобразие фильма или работы кого-либо из его создателей. Именно с этой точки зрения огорчает статья А. Андреевой в ленинградской молодежной газете «Смена». Вот, например, как рецензент пишет об игре исполнительницы главной роли: «Ирина Мирошниченко — удивительная актриса. В любую картину с ее участием она привносит именно ей присущий стиль. Не только стиль актерской игры, но стиль индивидуальности — ум, мягкость, женственность. В любой ситуации, любом костюме актриса совершенно естественна, и поступки ее героинь всегда мотивированы внутренней логикой».

Увы, в этой характеристике нет как раз ничего характерного именно для Мирошниченко. Все, что сказано о ней критиком, могло быть сказано о любых других актрисах.

К сожалению, приходится признать, что авторы некоторых статей о фильме В. Жалакявичуса не в состоянии не только проанализировать работу создателей картины, но просто выделить в ней самое заметное и важное. Ограничиваясь самыми общими и неконкретными определениями, такие статьи свидетельствуют о том, что в местной печати работает еще немало критиков, которые вместо помощи читателю зачастую лишь ограничиваются тем, что информируют его о содержании нового фильма.

●

А вот еще одна схема написания рецензий. Только на сей раз речь идет о картине «Мачеха»: пересказ содержания (в основном — зарисовка-пересказ какой-нибудь запоминающейся сцены); вслед за этим — соотнесение фильма с окружающей жизнью; затем — комплименты актерам, перечисление их, а в заключение — сообщение о том, что картина нужная...

Именно так выглядят 11 из 16 рецензий, посвященных «Мачехе». И, пожалуй, особенно огорчает та из них, что напечатана в «Магаданской правде» и принадлежит перу В. Данилушкина. Вот несколько цитат из нее:

«С первых же кадров он (фильм.— *Д. А.*) подкупает достоверностью материала, правдой жизни, ощутить которую, сверить с действительностью помогает четкость в обозначении места и времени действия: совхозное село в наши дни.

Видим, например, многоэтажные благоустроенные дома рабочих совхоза, целый поселок городского типа и отмечаем, что такие вырастают сейчас во многих районах страны.

Знакомимся с внутренним убранством одного из домов, только что сданного в эксплуатацию. Здесь прекрасная полированная мебель, телевизор и другие вещи, которые в наши дни увидишь не только в городе.

Резкое повышение благосостояния трудящихся и, в частности, тружеников села — яркая примета сегодняшнего дня. Этот фактор нельзя не учитывать в процессе художественного исследования различных сторон жизни. И проблем здесь много».

Я позволила себе привести столь обширную цитату, потому что, на мой взгляд, она поучительна как пример нечеткого владения словом, склонности автора к общим фразам, к тому же непосредственного отношения к главной теме фильма не имеющим.

Чтобы окончательно убедиться в этом, достаточно прочитать хотя бы этот абзац из его статьи. В. Данилушкин пишет: «Судя по корешкам книг, которые, собственно, и составляли убранство скромной комнатки Светкиной матери, по портрету Достоевского и рядом — рисункам Светланы, девочка эмоционально воспитана, точно чувствует природу. Любопытно, что Шура Олеванцева каким-то шестым чувством улавливает это,

и вместе с директором совхоза они едут посмотреть на жатву». Что, кроме недоумения, может вызвать у читателя, особенно у читателя, видевшего фильм, такой, с позволения сказать, анализ?

Странное впечатление производит и рецензия И. Козловской, помещенная в барнаульской «Алтайской правде».

Вот ее первый абзац: «Настанет день, и девочка с заплаканными глазами подойдет к каменно-задумавшейся Александре, легонько тронет за плечо и, наконец, скажет: «Мама! Что с тобой, мама?» Так восьмилетняя Золушка признает себя принцессой».

Из этой рецензии, помимо того, что Александра бывает каменно-задумавшейся, читатели узнают, что она «еще суетится, еще делает бестактности, но уже ведет ее за собой могучее глубинное чувство: извечная русская жалостливость к сироте». На такой пересказ содержания фильма и потратит И. Козловская щедро отпущенную ей газетную площадь.

Любопытно, что почти во всех статьях об этой картине рассказывается история ее возникновения и превозносится Т. Доронина, смело взявшаяся экранизировать полюбившееся ей литературное произведение. И непременно приводятся слова актрисы — о силе материнского чувства. Поэтому, где бы ни писались рецензии — в Магадане или в Уфе, в Ленинграде или Алма-Ате, они выглядят словно близнецы.

Ну, хорошо, одна и та же цитата привлекала к себе внимание разных авторов. Однако изложить-то ее каждый ведь был же волен по-своему, в зависимости от своей индивидуальности. Но как раз индивидуальность, свой собственный подход к увиденному, к сожалению, и отсутствует в большинстве рецензий на фильм «Мачеха».

Плохо, когда анализ подменяется простым аннотированием фильма, но еще хуже, когда большая газетная площадь расходуется на бойкие, но неглубокие и, увы, лишь по видимости профессиональные размышления рецензента; например, на такие, какие нашли себе место в статье, опубликованной «Курской правдой». «Как-то один из критиков заметил, что она (Татьяна Доронина.— *Д. А.*) создает образы, не похожие один на другой,— пишет А. Тюленев.— Это своего рода комплимент актрисе. Но опасаюсь, что она его не примет. В действительности лишь судьбы и профессии героинь Дорониной разнятся. А по внутреннему складу, отношению к окружающим и жизни вообще они сестры».

Вот и все. И неясно: хорошо это или плохо? Сказано в похвалу актрисе или в порицание? Как неясно, на чем именно основывает свое суждение критик?

К сожалению, только малая часть рецензий, посвященных «Мачехе», выходит за рамки простого пересказа сюжета.

Обстоятельностью анализа и широтой ассоциаций отличаются статьи в «Советской Белоруссии» — И. Резника, в кемеровской газете «Кузбасс» — Ю. Баландина, в журнале «Работница» — С. Сваровской.

Но как бы живо ни были написаны эти рецензии стилистически, и им присущ недостаток, роднящий их с теми, о которых шел разговор поначалу. Все они носят по преимуществу не аналитический, а односторонне восторженный, комплиментарный характер.

Фильм «Мачеха» завоевал в прокате минувшего года одно из первых мест, а Татьяна Доронина заняла место в числе самых любимых актрис советских зрителей. Все это не облегчало, а, наоборот, усложняло задачи критики, требовало от нее особенно вдумчивого подхода, особой глубины в оценке произведения, столь полюбившегося многим.

Разговор о «Мачехе» мог оказаться более плодотворным и полезным, если бы рецензенты глубоко анализировали произведение экрана, то есть говорили бы не только о достоинствах картины, но и о ее недостатках. А они есть. Это относится в первую очередь к драматургии фильма, которая страдает схематизмом и прямолинейностью, немотивированностью ситуаций, слабой разработкой отдельных образов. Не всегда удачно изобразительное решение фильма.

Бездоказательность и плохое владение предметом сказываются и в других его суждениях. Так, желая похвалить художников фильма,

автор «Курской правды» пишет: «Немало лестных слов можно сказать и о художниках. Сложность задачи Н. Усачева и С. Портного состояла в том, чтобы палитра картины не заслоняла яркостью красок (лента-то цветная) смысл происходящего. Художники решили эту проблему ненавязчиво и, я бы сказал, с изяществом. Не бьющая по глазам цветовая гамма особенно хороша в пейзажном воплощении».

Комментарии тут, как говорится, излишни.

Пожалуй, в рецензиях на «Мачеху» слабости местной прессы, ее комплиментарно-аннотационный стиль, не позволяющий читателю составить истинное представление о ценности того или иного фильма, проявились наиболее ярко.

Но только ли в рецензиях на этот фильм проявились эти недостатки?

«...Состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве»,— было сказано в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Это в полной мере относилось и к кинокритике.

И сегодня следует признать, что редакции ряда газет и журналов все еще не всегда требовательны к идейно-теоретическому уровню критических статей, публикуемых на их страницах, что, как указывалось в Постановлении ЦК, «публикуемые рецензии нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности».

Да, эти и другие положения Постановления, к сожалению, все еще остро актуальны сегодня. Всей нашей печати предстоит еще много сделать, чтобы изжить беды, на которые обратил общее наше внимание Центральный Комитет партии.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» еще раз напоминает нам о том, какую большую роль в идейно-политической жизни отводит партия критике, подчеркивая ее место в строительстве коммунистической культуры. Готовы ли к этой ответственной роли кинокритики, периферийные журналисты, пишущие о кино? Увы, далеко не все и не всегда. И над этим всем нам надо серьезно задуматься.

Союзы журналистов и кинематографистов должны неустанно повышать уровень кинокритики в периферийной прессе. Может быть, стоит регулярно проводить семинары для журналистов, специализирующихся в области кино, просмотры, когда знакомство с новым фильмом предварялось бы словом опытного киноведа. Опыт проведения такого семинара, собравшегося в начале этой зимы в Болшево под Москвой, оказался, по общему признанию, очень удачным.

Конечно, содержательных, глубоких статей о новых фильмах в областных газетах сейчас печатается больше, чем прежде. Уровень кинокритики за истекшие три года повысился, а кадры пишущих о кино наполнились новыми именами. И все же успокаиваться не приходится. Как видно из разобранных рецензий, общее состояние кинокритики в местных газетах пока что, к сожалению, все еще не отвечает тем требованиям, которые определяются возрастающей ролью советского кинематографа в коммунистическом строительстве.

Николай Савицкий

На новые рубежи

5.

Итак, за Лагутиным — будущее, в чем не приходится сомневаться. Между тем отсюда еще не следует само собой, что героям этого типа легко утверждаться в настоящем: новое (а они — носители нового) никогда не входит в жизнь без борьбы, без сопротивления. (Да и сами «впередсмотрящие» еще далеко не все знают и не все умеют. «Метод проб и ошибок»

Окончание. Начало см. «ИК» 1975, № 1.

и им не противопоказан, что тоже нередко может стать причиной острых коллизий.)

Для того, чтобы преодолеть сопротивление, необходима твердость. Лагутин («Самый жаркий месяц»), Виктор Петрович («Старые стены»), Сидоров («Ксения, любимая жена Федора»), хотя речь и идет о фигурах явно разного калибра, выступающих в фильмах, общественная и эстетическая значимость которых также очень различна, имеют между собой немало общего: у них жесткий, «неудобный», малопривлекательный, как может поначалу показаться, характер. Иными их трудно себе и представить: они — бойцы «первого эшелона»; атака и постоянная готовность к атаке — их привычное состояние. А когда атака — так может и рот в крике перекосить. Бывает... Трудный целеустремленный порыв и тонкие душевные движения не всегда могут ужиться рядом. Вернее, так: не всегда просто показать и то и другое в пределах одной художественной «конструкции» без риска нарушить ее целостность, упустить основное. (В «Самом жарком месяце» лирическое ответвление сюжета усечено до минимума — все внимание сконцентрировано на главных, для раскрытия идейного содержания фильма, событиях и качествах характера центрального персонажа, чего нельзя сказать про спектакль «Сталевары», в котором истории Лагутина и его бывшей жены Зои уделено места много больше; впрочем, и здесь, все равно, их взаимоотношения не показаны, а р а с с к а з а н ы, так что разобраться в них до конца трудно...)

Спору нет, рассматривая определяющие параметры новых производственных (и шире — общественных) отношений, искусство не вправе игнорировать их эмоциональный смысл, оттенки, исключать из них психологию или ограничиваться только социально-психологическими мотивировками. Принимая Виктора Лагутина таким, каков он есть, одобряя его жизненную позицию, необходимо, тем не менее, отметить, что в его характере не хватает теплоты душевной, живых человеческих качеств, притягательности. Число степеней свободы этого образа, если воспользоваться термином физиков,— ограничено. В попытках преодолеть этот недостаток (эмоциональную «латентность» центрального персонажа, несущего основную идейную нагрузку произведения, естественно отнести к его недостаткам), постановщик «Самого жаркого месяца» вводит закадровую «исповедь» Лагутина, стихи, звучащие с экрана,— тоже его голос. Приемы эти дают определенный результат: настроение в кадре обогащается. Однако лагутинский характер обогащается при этом не настолько, чтобы образ главного героя заиграл такими же живыми красками, какие нашлись у создателей фильма для обрисовки среды действия, атмосферы современного промышленного производства, настроения людей в процессе труда. Однако история литературы и искусства знает, что первоначальное освоение незнакомого жизненного материала часто ведется в произведениях, приближающихся к публицистике — по характеру намеченных задач, по способу их выполнения: художественно организованные факты подтверждают и доказывают верность тезиса, принятого априори и лежащего в основе идейно-художественной концепции. Убеждение логикой идет параллельно с формированием отношения к первично обобщаемым явлениям действительности. Определенные потери при этом неизбежны, и содержание таких произведений, заданные в них вопросы, ф о р м у л и р о в к а конфликта сплошь и рядом оказываются значительнее и интереснее их воплощения.

Но все же суть дела не в резкости Лагутина или в неуживчивости Виктора Петровича, а в том, что эти люди н е о б х о д и м ы: без них уже не обойтись в жизни и — в искусстве, коль скоро оно выступает как с в и д е т е л ь с о в р е м е н н о г о с о с т о я н и я о б щ е с т в а и дает нам стимул для размышлений над его настоящим и будущим. В частности, прагматизм, немаловажная черта характера таких героев,— это, как мне кажется, необходимый, то есть научно обоснованный прагматизм, наиболее полно отвечающий насущным задачам, не только «узко ведомственным» или «чисто производственным», разумеется.

Анна Георгиевна Смирнова, директор старой ткацкой фабрики, может, конечно, ссылаться на трудности, естественно возникающие в «старых стенах» на пути технического прогресса, может усомниться и в том, что «с приходом нового человека начинается новая жизнь»; но она не может не признать принципиальной правоты той линии, которую твердо намерен проводить на вверенном ей производстве недавно работающий здесь главный инженер. Правда, ей неприятны м е т о д ы, взятые на вооружение Виктором Петровичем, его жесткий, в чем-то даже жестокий стиль обращения с подчиненными. В таком случае, давайте разберемся, кто о б ъ е к т и в н о гуманнее —«жестокий» Виктор Петрович или «добрая» Анна Георгиевна.

Директор без колебаний отдает распоряжение работать без выходных, когда «дымится» план. Главный инженер против: «Мы слишком часто злоупотребляем энтузиазмом наших людей». Директор искренне удивляется, когда, позвонив кому-то из сотрудников во время обеденного перерыва, не застает того на месте. Главный инженер строго следит, чтобы в обед никого на рабочих местах не было. Для директора спущенный сверху план производства на следующий год, составленный по нехитрому принципу «этот год плюс тысяча — вся наука»,— непререкаемая догма, и она снова будет «гнать» его во что бы то ни стало. Для главного инженера такой план — повод для сомнений и неудовлетворенности: он будет настаивать на его пересмотре, поскольку «никто всерьез не изучал возможности фабрики, ее резервы». «Давай, давай!»— неважно какой ценой. Но нельзя же всю жизнь работать на пределе»,— вот его аргумент, и директору нечего возразить по существу.

Следовательно, если сохранить стиль Анны Георгиевны, то работники фабрики и дальше будут «вкалывать» сверхурочно, забывая про обеденное время, лишаясь отпусков. Если же утвердится стиль главного инженера... Понятно, в общем, на что можно тогда рассчитывать.

Фильм «Старые стены» по-своему, не так запальчиво, как, скажем, «Человек на своем месте», и не прибегая к открыто публицистическим приемам, характерным, например, для художественной стилистики «Самого жаркого месяца», в тоне неторопливого размышления продолжает разговор на тему «Человек и научно-технический прогресс», сравнительно недавно начатый в нашем кинематографе. Продолжает — и находит свои «слова», свою аргументацию. Картина В. Трегубовича не принадлежит к числу новаторских, да она и не претендует на такой ранг. Однако создатели произведения сумели разглядеть существенные оттенки проблемы, уже знакомой нам по литературе и экрану; им, в частности, удалось особенно наглядно выявить множественный характер связей, существующих между масштабными изменениями в области материального производства, вызванными широким наступлением научно-технической революции, и производственным бытом, показать, как экономические достижения нашего народного хозяйства сказываются на повышении материального благосостояния человека-труженика, как стимулируют они его культурный рост, как влияют на социальную психологию рабочих коллективов. Отнюдь не каждый из этих аспектов по-настоящему раскрыт в фильме, но все они в нем затрагиваются, на них обращается внимание — вот что важно. Структуру произведения пронизывают пунктиры многих интересных тем, которых наш кинематограф еще почти не касался; в нем есть ощущение свободного пространства, простора, на который еще предстоит вывести знакомый, в принципе, но далеко неисчерпанный разговор.

Интересно, что ни один из главных участников спора, который идет в «Старых стенах», не может претендовать на полную неоспоримость своих доводов: Анна Георгиевна лучше, чем новый главный инженер, разбирается в насущных, сегодняшних потребностях жизни— Виктор Петрович яснее видит ее перспективы.

Так кто же из этих двоих проявляет заботу о людях — на деле, в главном? Вернее так — чья позиция отвечает принципам социального гуманизма, на которых основано наше общество, а чья вступает сегодня в противоречие с ними?

Может быть, директор Смирнова, опытный и озабоченный лежащей на ней ответственностью руководитель, лучше знает нужды фабрики, больше болеет за производство, чем ее молодой коллега, с которого при случае спросится все-таки во вторую, а не в первую голову? Вряд ли! Возражая против ненаучных принципов планирования, Виктор Петрович очень резонно ссылается на вредные последствия перенапряженных планов и в чисто производственном аспекте: «Мы не можем остановить машину, мы не можем менять технологический режим. Мы не можем, например, погнать плохого работника... потому что живем в постоянном страхе, что у нас где-то что-то остановится. К тому же это создает ненормальные взаимоотношения в коллективе». Стало быть и для производства будет лучше, если одержит верх точка зрения главного инженера.

У социалистического общества, у партии, направляющей его развитие, нет и не может быть цели более высокой, чем полное и всестороннее удовлетворение возрастающих потребностей советского человека. А потребность трудиться так и в таких условиях, чтобы труд был источником радости и законной гордости, далеко не последняя в этом ряду. «Я хочу быть счастливым»,— скажет в минуту откровенности скупой на открытое выражение чувств Виктор Лагутин, вкладывая в эти слова и понятие о счастье, которое дает, непременно должен давать людям их труд.

6.

Не сужает ли наше кино плацдарм художественного исследования, когда в произведениях р а б о ч е й темы на авансцену выдвигаются фигуры вроде Виктора Лагутина? И еще — не может ли возникнуть впечатление, будто современный герой такого типа —«человек без корней», чьи жизненные принципы, общественная позиция не имеют твердой опоры на опыт исторического прошлого народа и не пользуются достаточно широкой поддержкой в настоящем?

Разобраться в этом — значит решить вопрос о социальной представительности целого направления, набирающего силу в кинематографе, разрабатывающем современную проблематику, определить меру его общественной значимости, найти коэффициент его познавательной и воспитательной ценности.

Начнем с первой части вопроса. Кем является Лагутин по своей социальной принадлежности, кого он представляет — рабочий класс или интеллигенцию? Сразу, пожалуй, и не ответишь однозначно. В начале картины мы узнаем, что Виктор три года работал подручным сталевара — с перерывами: учился в институте. Теперь у него есть высшее образование, но в мартеновском его все равно ставят подручным. Никого, включая и самого Виктора, это не удивляет. Петька Хромов ничего нового ему не сообщил, когда заметил — не без некоторой подковырки: «... У нас все инженеры не по одному году на рабочих местах трубят». (У самого-то Петьки — десять классов, но производственный разряд выше, чем у Лагутина.) Действительно, начинают, «трубят». «Не только у вас одних, во всех мартенах так» (Лагутин). Не потому, что квалифицированные кадры девать некуда, а из-за специфики профессии сталевара: видно, ее на студенческой скамье во всех тонкостях не постигнешь. Правда, Лагутина довольно скоро назначают сталеваром, бригадиром, то есть он получает инженерскую должность. Однако после срыва аврала сталевара Лагутина переводят в третьи подручные...

Так кто же он, в конце-то концов, инженер или рабочий?

На директорской планерке — один из первых эпизодов «Старых стен»— начальник отстающего цеха жалуется начальству: «Невыходы в этом месяце большие... Одних заочников сорок человек». И это на старенькой ткацкой фабрике, где в цехе, конечно же, не по пятьсот рабочих! Кто о н и, эти молодые — зачастую и не очень молодые — люди, у которых в кармане спецовки рядом со служебным пропуском, где значится: «прядильщица», «наладчик», «крановщик», лежит студенческий билет с названием техникума или вуза?

Структура рабочего класса меняется, и

одновременно происходит изменение его производственных функций. Так что у Виктора Лагутина есть достаточно оснований считать рабочий класс с в о и м классом.

Вместе с тем, формальная принадлежность героя художественного произведения к той или иной социальной группе нашего общества — еще не главный пункт его социальной характеристики. Принципиальным показателем здесь следует считать совпадение интересов коллектива, в котором всегда преобладают определенные социальные и профессиональные параметры, не гарантирующие, однако, его полной однородности, и — интересов личности, которая, по замыслу автора, этот коллектив п р е д с т а в л я е т, хотя, возможно, и не включена в него непосредственно.

С такой точки зрения, и сталевар Лагутин, и главный инженер фабрики Виктор Петрович, и руководитель участка Сидоров («Ксения, любимая жена Федора») — показательные и важные в кино рабочей темы фигуры, поскольку их общественное поведение в высокой степени отвечает актуальным интересам современного рабочего класса: они активно помогают решать и конкретные, ежедневно возникающие проблемы жизни трудовых коллективов, и, одновременно, своей работой, своими усилиями, направленными на развитие и утверждение новых производственных отношений, новых прогрессивных методов планирования и организации труда, способствуют достижению перспективных целей, стоящих перед трудящимися нашего социалистического общества.

В стремлении сломать и отбросить исторически обреченную практику авралов, штурмовщины, произвольно составляемых планов, в крутой нетерпимости ко всякому формализму, «липе», показухе герои «лагутинской марки» вынуждены действовать решительно; они не только никакой л и ч н о й выгоды не преследуют (какая уж там выгода: Лагутина понижают в должности; Виктору Петровичу намекают, что, возможно, ему придется уйти с фабрики; упрямого Сидорова только что со свету согнать не грозятся...), но и готовы поступиться частными, второстепенными (это — на время) или попросту мнимыми (это — навсегда) интересами о к р у ж а ю щ и х (премиями, выплаченными за халтурного качества работу, почетом за добытые в авралах «высокие» показатели и т. д.).

Если бы эти их действия шли вразрез с подлинными, а не надуманными интересами производства, с интересами рабочих, сознательно и честно относящихся к своему труду, никто бы и трех дней не потерпел таких людей в коллективе — оказавшись в позорной изоляции, они были бы обречены на бездействие и гражданскую смерть. Да что там говорить! Не поддержи их вовремя другие, они не смогли бы даже н а ч а т ь свое дело, не говоря уж о достижении каких-то видимых результатов. Виктор Лагутин м о г в одиночку порушить развалюху-пивнушку, сев за рычаги случайно оказавшегося поблизости бульдозера; но ему никогда бы н е у д а л о с ь провести нормальную, качественную плавку, если бы не помощь товарищей по бригаде. Конечно, не все и не сразу принимают сторону Лагутина. Для некоторых он пока что — сволочь, образцово-показательный выскочка: премию из-за него теряем... Для некоторых, но далеко не для всех! «Нравится нам, когда нас хозяевами зовут,— раздался еще один голос.— А хозяйствовать — это ведь не только вперед пупом ходить. Еще и отвечать за что-то надо... За себя, за работу свою... Хозяин — не тот, кто с других спрашивает... Это дело нехитрое... Хозяин — тот, кто себя во всем виноватым считает. И спрос начинает соответственно — с себя...» Так завершается сцена несостоявшегося аврала из «Самого жаркого месяца».

Следовательно, не о сокращении, а о к а ч е с т в е н н о м р а с ш и р е н и и пространства, занимаемого рабочей темой на нашем экране, о ее углубленной и действительно современной трактовке может идти речь в связи с такими фильмами, как «Самый жаркий месяц», «Старые стены», и другими, попадающими в эту категорию на вполне законных основаниях, при всех существующих между ними различиях.

Повторяю, Виктор Лагутин и иже с ним

меньше всего напоминают незадачливого старшину из старого солдатского анекдота, который считал, что вся рота шагает не в ногу, а он один — в ногу: если им и случается время от времени, «выбиваясь из строя», нарушать его «красивую» линию и отказываться от выполнения общей «команды», то лишь из-за того, что они не намерены «шагать в ногу с нерешенными проблемами» («Старые стены»). Потому и не одинок он, новый герой.

Фильм Юлия Карасика настаивает на этом с особой убедительностью.

Вот мы все говорим: «новый герой», «новый тип социального характера». Верно, что новый... Но все-таки нет-нет — да и напрашивается одна, важная, надо полагать, оговорка. Акцентируя внимание на действительно н о в о м жизненном содержании, все более решительно проникающем в произведения киноискусства, и ограничивая разговор исключительно аспектом новизны, недолго и исказить истину, затемнить одну из ее необходимых для обозрения проекций: и с т о р и ч е с к у ю п р е е м с т в е н н о с т ь явления. В этом случае получится, что герои фильмов интересующего нас сейчас направления — «Иваны, не помнящие родства», чуть ли не пришельцы, только вчера случайно получившие постоянную «земную прописку» на территории нашего государства.

А это далеко не так.

Недавно, в передовой статье, посвященной знаменательному и радостному событию — награждению орденами и медалями Советского Союза за досрочное выполнение заданий пятилетки и социалистических обязательств большой группы рабочих, среди которых — первые кавалеры ордена Трудовой Славы, учрежденного в прошлом году, «Правда» отметила, что в их «выдающихся трудовых заслугах мы видим живое и яркое выражение самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и будничной работы, о которой на заре социалистических преобразований вдохновенно писал В. И. Ленин в известной брошюре «Великий почин»*.

* «Правда», 14 августа 1974 года.

Да, от инициаторов и участников «великого почина», от энтузиастов первых пятилеток, в трудных и сложных условиях заложивших основы индустриального могущества страны, от героев труда, ковавших в тяжелые годы войны грозное оружие победы, а после — в кратчайший срок восстановивших наше народное хозяйство и взявшихся за огромного масштаба и важности работу по созданию материально-технической базы коммунизма, о т н и х ведут свою родословную те, кто достойно продолжает их дело сегодня, в иных условиях, на новых рубежах.

Одна из самых сильных и запоминающихся сцен фильма Юлия Карасика — короткий рассказ о том, как Лагутин и Хромов, выполняя завкомовскую «нагрузку», отправились поздравлять с семидесятилетием старого рабочего Прокофия Филипповича Сундукова. О чем они думали, когда, не без труда добравшись в такси до тихой улочки на самой окраине города, подтаскивали к забору тяжеленную (и никому, в сущности, не нужную) чугунную статую горнового — чуть ли не в одну треть человеческого роста величиной? И Петька, на всякий случай сверив по бумажке имя и отчество юбиляра, «выдавал» открывшему калитку старику знакомый, зазубренный, тяжелый и стандартный — под стать неподъемному «Горновому»— текст поздравления? Должно быть, о том, что вот ведь невезуха какая: тащи через весь город этого «железного парня» и, сохраняя на лице «юбилейное» выражение, выслушивай скучные разговоры старого человека, которого раньше и в глаза-то видеть не доводилось!..

Только ошиблись ребята. Дважды ошиблись. Не Прокофий Филиппович (он уж два года как умер в другом городе. А «когда понял, что помирает, на завод сообщать не велел. Так и сказал: «У людей своих дел хватает. Лишняя тягота им ни к чему».) — его брат, Иван Филиппович, встретил Лагутина и Хромова. И не пустая, надоедливая старческая болтовня ждала их в его доме. Скромно, неторопливо, с задумчивыми паузами рассказывал Иван Сундуков замечательную историю жизни своего брата, который «сталевар был от бога»:

гремело его имя на всю страну, аршинными заголовками сообщали газеты о «новом почине Прокофия Сундукова», а сам он, похоже, никакого лишнего шума не любил, но душой любил свое дело, завод, что при нем и начинался и вошел в силу, людей любил и честным трудом счастье их множил... Заполняют экран старые газетные клише, журнальные полосы с незнакомым, теперь уже почти забытым шрифтом, фотографии, которым возраст — полвека: «Участники третьего областного слета ударников производства», Орджоникидзе, выступающий перед рабочими, старший брат Прокофия, погибший в Монголии,— лица, судьбы, вехи!

Разве ж т а к о е забывается...

И кто может поручиться, что не именем Прокофия Сундукова, не в память о его трудной и светлой жизни откажется потом Виктор Лагутин выплавлять бросовый металл, сорвет затею, которая не достойна этой памяти и нашего сегодняшнего дня тоже не достойна?

И в час,
Когда опять двенадцать
На башне бьет,
Когда дома уже теснятся,
Чтоб дать проход
Неведомым грядущим суткам,
Почти мечтам,
Вновь ставлю я своим рассудком
Все по местам.
Да!
Он назад не возвратится
Вчерашний день,
Но и в ничто не превратится
Вчерашний день.
Чтоб никогда мы не забыли,
Каким огнем
Горели дни, когда мы жили
Грядущим днем.
(Леонид Мартынов)

С тем нам и жить сегодня — с благодарной памятью о славном и немеркнущем прошлом, с новой мерой ответственности за настоящее, со спокойной и твердой уверенностью в нашем будущем.

7.

В фильмах, намечающих новый подход к современной теме, основной авторский арсенал — это жизнь вокруг нас, неисчерпаемое богатство будней. Реализм повседневности — так можно определить это направление в кинематографе, которое отметает наработанные штампы, энергично ищет собственные средства выразительности, впадая подчас в крайность, в противоречие с собственными принципами, рвется к философским обобщениям, старается подняться над фактографией, над описательностью, хочет преодолеть сухую конкретность репортажа, очерковость стиля, жаждет эмоциональной насыщенности и психологической полноты, но зачастую еще не имеет достаточно сил, чтобы всего этого добиться. (В качестве характерного примера здесь можно сослаться и на «Старые стены», и на «Самый жаркий месяц»; о недостаточной эмоциональной насыщенности образа Лагутина было сказано выше.)

В попытках войти в ритм времени, заглянуть в лицо стремительно меняющейся действительности, «остановить мгновение», познать не только сиюминутный смысл, но и дальнюю перспективу жизненного факта художники прибегают к методу д и с к р е т н ы х обобщений — в его различных, в том числе неизвестных раньше модификациях. И хотя при этом они далеко не всегда достигают своих ясно очерченных целей, сплошь и рядом получающих лишь частичное, обладающее точностью первого приближения, аппроксимирующее к замыслу воплощение, все же, как правило, само содержание таких произведений, их социальный вектор, внутренний ресурс, общественная значимость, их не вызывающая сомнений связь с действительностью, с вопросами, волнующими нас ежедневно и ежечасно, — дают ощутимую глубину, свежий и непредвзятый, даже широкий взгляд на вещи. Коль скоро нас заботит оценка явления в развитии, в совокупности определяющих его моментов, речь следует поэтому вести не об отдельных творческих неудачах, связанных с созданием отдельных фильмов. Надо говорить об и з д е р ж к а х р о с т а, показательных для всего направления, жизнеспособность и плодотворный характер которого вряд ли может вызывать сомнения. Сегодня вырисовываются только самые общие его очертания: мы видим «верхушку айсберга». Пойдет ли наше киноискус-

ство по этому пути дальше, вглубь — это один из кардинальных вопросов его будущего. Пока ясно одно: направление движения в главном выбирается верно.

Первое наглядное подтверждение тому — возрастающий общественный интерес к картинам, сделанным на современном материале.

Здесь мне снова вспоминаются слова Михаила Ильича Ромма, в свое время, вскоре после выхода на экран «Девяти дней одного года» — фильма важного, этапного, и для творчества самого режиссера и для истории всего нашего кино,— поделившегося с читателем впечатлениями, навеянными последней своей работой, в статье с характерным заголовком «Размышления у подъезда кинотеатра»: «Сумел ли я... угадать дыхание времени? Подслушал ли я, о чем думают люди? Волнует ли их то, что волнует меня? Понятно ли мое движение мысли, моя боль и мои радости тем миллионам людей, которые приходят в кинематограф, чтобы разделить эти мысли, эту боль и эти радости?»*

Фильмы о современности, примыкающие к новому направлению, инварианты которого мы и пытаемся здесь установить, ищут самого тесного контакта экрана с залом, что уже нередко получается: зритель принимает их заинтересованно, сочувственно — потому что художникам удается «угадать дыхание времени», потому что они выносят на суд людей проблемы, волнующие миллионные аудитории. В этом, кстати, и залог разрешения противоречий, о которых говорится с экрана.

Такие фильмы с настойчивостью и тактом честного друга предлагают зрителям: давайте разберемся, как мы живем, что ожидает нас завтра, что стоит у нас поперек пути и как следует поступить с трудностями, которых еще немало. Не «рецепты», не прописи, не готовое руководство к действию предлагает этот кинематограф — он дает повод для размышлений, он формирует определенное отношение к действительности, расширяет горизонты социального видения, обогащает наш нравственный опыт.

Помните, чем заканчивается «Самый жаркий месяц»?.. Поздно вечером приглашает директор Ратомский к себе в кабинет Виктора Лагутина, и двое мужчин — товарищи, единомышленники, два государственных человека, у которых главные заботы и интересы общие — садятся за одним столом, смотрят друг другу прямо в глаза. «Поговорим?»— скажет Ратомский, и это слово будет единственным из всего разговора, которое нам дадут услышать. А разговор, конечно же, состоялся, но продолжать его — «за кадром»... Нам с вами и продолжать!

В такой демонстративной «незавершенности» произведений, содержание которых — наша сегодняшняя действительность, в этих свободных, открытых финалах («многоточием» кончается не только «Самый жаркий месяц», но и «День приема по личным вопросам», и «Старые стены», и «Каждый день доктора Калинниковой», и «Дела сердечные», то есть практически все фильмы рассматриваемой группы) — еще одна попытка преодолеть кинематографическую замкнутость, симптоматичная для естественного, не вымороченного, не сконструированного кинематографа, распахнутого в большой мир, корнями уходящего в жизнь — с ее динамичными и незавершенными процессами.

Другим важным подтверждением того факта, что перед нами действенное, плодотворное направление, является его количественная характеристика.

Если бы над статьей, посвященной современной теме в кино, мне довелось работать года три-четыре назад, то материал для нее наверняка пришлось бы набирать «по зернышку», обращаясь, за неимением лучшего, к примерам малопоказательным.

Сегодня стал возможен более широкий выбор — широкий настолько, что, сосредоточившись, строго говоря, только на одном, хотя и главном, но не единственном участке кинематографа современной темы, волей-неволей надо было вынести за скобки еще несколько картин, заслуживающих, на мой взгляд, пристального внимания и самым непосредственным образом относящихся к те-

* М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 305.

ме. Имеются в виду, в частности, «Калина красная», «Романс о влюбленных», «Каждый день доктора Калинниковой», «За облаками небо», «Дела сердечные», «Исполняющий обязанности». Заметно отличающиеся один от другого — по тематическому признаку, по фабуле, по уровню режиссуры, по способу художественного отбора материала — произведения эти, будучи взяты вместе, свидетельствуют о том, что фронт освоения современной действительности нашим киноискусством постепенно расширяется и охватывает все более разнообразные ее аспекты. И потому позволим себе — хотя бы вскользь, в назывной форме — упомянуть о некоторых из этих фильмов и их проблематике.

8.

В нашей критике уже неоднократно рассматривались параллельно «Дела сердечные» Аждара Ибрагимова (сценарий В. Кунина и С. Ласкина) и «Каждый день доктора Калинниковой» Виктора Титова, снятый по сценарию А. Лапшина. Их сравнивали и по формальному признаку — героями обеих картин являются медики, и — по более существенным показателям общности и различий. Второе, разумеется, интереснее, потому что при таком сравнении выявляется по крайней мере одна важная закономерность в поисках современного стиля фильмов, основанных на вполне конкретном жизненном материале.

Правда, изначальная степень конкретности у Ибрагимова и Титова не одна и та же: «Дела сердечные»— это история одного ночного дежурства реанимационной бригады «скорой помощи», и прототипы героев — в том или ином приближении — существуют, надо полагать, в любом профессиональном коллективе, выполняющем аналогичную работу; «Калинникова» — это рассказ о личности исключительной, о замечательном хирурге, разработавшем новый эффективный метод лечения врожденных и полученных в результате травм дефектов конечностей, причем прототип центрального образа широко известен — доктор Илизаров. Было бы естественным предположить, что в «Делах сердечных» мы столкнемся с системой более или менее широких обобщений, преодолевающих локальность ситуации и раздвигающих ее довольно тесные пределы, а в «Калинниковой», где сама история уникальна и увлекает зрителя, будучи представлена, так сказать, в чистом виде, может преобладать «репортажный» стиль, протокольный рассказ о событиях удивительных и для нас новых.

На экране все выглядит далеко не так. «Дела сердечные», фильм добрый, искренний, касающийся немаловажных нравственных проблем и сумевший передать простыми средствами красоту каждодневного, незаметного, но такого необходимого, нередко требующего поистине героических усилий труда, этот фильм тяготеет по своей стилистике к жанру «натурального очерка»*. «Каждый день доктора Калинниковой» подробно знакомит нас с принципом нового метода, с деталями обстановки небольшой проблемной лаборатории, с условиями — техническими и психологическими — эксперимента, с приметами больничного быта и... с чем он только нас не знакомит! Все это интересно, в высокой мере достоверно, по-настоящему увлекательно, а образ главной героини — Нины Степановны Калинниковой теснит неизбежную информационную сухость, нередко снижающую эмоциональную «температуру» фильмов, так много и обстоятельно рассказывающих о специфике дела, которым занимаются на экране. В то же время, чем дальше смотришь «Калинникову», тем заметнее становится дуализм эстетической структуры вещи, создается впечатление, что попытки выйти на широкий простор философских обобщений находятся в очевидном противоречии с главными принципами отбора и художественной организации материала, которые и сами по себе дают ценный и важный результат. Впрочем, как потом понимаешь, автор с самого начала открыто заявил характер своих намерений: вспомним графическую заставку ленты. А в самой картине немало символов и символических деталей,

* Подробнее об этом сказано в нашей рецензии на картину — «Искусство кино», 1974, № 3.

музыка — тревожная, фантастическая, «музыка сфер», хор — «глас вечности», изысканность композиции кадра и цветовых решений — все это «отслаивается» от натуральной, «необработанной» фактуры естественных и на самом деле необходимых «предметов».

Искренне надеюсь, что Виктор Титов — человек безусловно одаренный, не ищущий гладких путей в искусстве —поймет меня правильно. Он сделал картину талантливую, он показал нам такое, отчего сердце бьется чаще и влажнеют глаза. Но, видимо, его невероятно обширный замысел требовал каких-то иных (каких — не знаю, но жду, что он найдет их в последующих своих работах) решений.

И вопрос этот шире, чем выяснение причин просчетов данной картины: за ним встает проблема поисков собственных, оптимально отвечающих выбранным целям новых средств образной выразительности, новой и трудно уловимой меры условности, которыми озабочено сегодня кино современной темы. Без них поступательное движение может затормозиться, а то и вовсе остановиться.

Произведение искусства всегда должно быть шире проблемы, которой оно касается,— это истина фундаментальная. Она вытекает из ленинского определения, согласно которому сознание (и искусство как форма общественного сознания) «не только отражает объективный мир, но и творит его»*. Между тем существует еще и диалектика художественного осмысления реальности — ее законы не обойти.

Сегодня киноискусству доступны практически любые задачи и самые разнообразные формы образного освоения действительности, и художники стремятся использовать возможности кинематографа как можно более плодотворно, зачастую выбирая неожиданные, мало разведанные маршруты. Связь искусства с жизнью, постижение ее новых черт осуществляется не только по линии отражения тех явлений, в которых новое проявляет себя непосредственно, с предметной наглядностью. Существует иная, глубинная, опосредованная, р е з о н а н с н а я связь; она проступает в произведениях, повествующих о событиях, находящихся, казалось бы, «вне контакта» с определяющими процессами нашего сегодняшнего бытия. Между тем если говорить не о событийной стороне, а о внутреннем содержании такого кинематографа, о вытекающих отсюда обобщениях, необходимо признать его принадлежность к тому направлению в нашем искусстве, для которого показательно самое активное, смелое вторжение в современность.

...История Егора Прокудина, человека темной и несчастливой жизни, рассказана писателем, драматургом, режиссером и актером Василием Шукшиным с такой подкупающей искренностью, с такой трезвой и беспощадной честностью, с такой впечатляющей силой высокого и страстного искусства, каких давно не было на нашем экране. Пожалуй, это единственный фильм прошедшего кинематографического года, органично сочетающий в пределах единой, по-настоящему цельной художественной структуры зоркость реалистических зарисовок простых и бесхитростных подробностей человеческого существования с тонким психологизмом, с глубокими философскими размышлениями об ответственности каждого из нас за свою судьбу, о ложных и истинных ценностях, отношение к которым определяет весь жизненный путь человека, о природе человечности, о содержании таких понятий, как честность, любовь, красота, в которые всякое время вкладывает свой смысл. «Калина красная» прозвучала горячим призывом художника к жизни чистой и мудрой, с которой разминулся герой Шукшина, натура богатая, сложная, противоречивая, мятущаяся. Система художественных аргументов «Калины красной» работает на доказательство «методом от противного»— без нарушения общности получаемого результата: верно, Прокудин — преступник-рецидивист, но разве для того, чтобы п о т е р я т ь с е б я, непременно надо быть «ворюгой несусветным»!..

Фильм Шукшина не стоит в сегодняшнем нашем кинематографе особняком, в стороне от главных путей его развития, и его философия носит отнюдь не вневременной, не

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.

отвлеченный от окружающей Егора Прокудина действительности характер.

Как верно подметил один из участников «круглого стола» в редакции журнала «Вопросы литературы», посвященного обсуждению «Калины красной»— киноповести и кинофильма, «за внешней канвой сюжета таится немало острых и глубоких нравственно-философских проблем нашего времени с его стремительными темпами социального развития, со сложной динамикой преемственности и отталкивания в развитии нравственных норм, поисками тех принципов общежития, которые отвечают духовным потребностям нашего современника»*.

Что же оставил нам Егор Прокудин, трагически вырванный из жизни в тот самый момент, когда он был уже на пути (нет, не к «исправлению» или «перевоспитанию»— фильм совсем не об этом...) — к людям (нечисть, в окружении которой он бездарно и нелепо потратил свою жизнь в лучшей ее поре,— не от мира людей), к возрождению своему — как личности (прежде он был игрушкой, марионеткой с норовом — в руках все той же нечисти и собственных низких и обреченных порывов), какие чувства всколыхнул, куда направил ход взбудораженной мысли? Только ли боль от соприкосновения с человеческой трагедией, только ли горечь от сознания совершившейся потери, только ли ненависть к тем силам, от которых еще и сегодня не свободна наша жизнь, которым ничего не стоит исковеркать, развратить душу человека?.. Разумеется, и это тоже. И еще многое.

В «Калине красной» происходит очищение и укрупнение понятия действенного гуманизма, а это уже — категория социальная, коль скоро она выступает в произведении реалистического искусства — в своих связях с обстоятельствами и основополагающими принципами нашего общества.

У Василия Шукшина, автора «Калины красной», было моральное право сказать: «Теперь надо выходить на дорогу более широких размышлений, требуется новая сила и смелость, требуется мужество открывать новую глубину и сложность жизни»*.

●

В принятом более двух лет назад Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» внимание деятелей киноискусства было своевременно обращено на необходимость «показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя» средствами кинематографа. В этой части партийного документа огромной теоретической и практической важности, определившего задачи и перспективы нашего киноискусства, с исчерпывающей полнотой сформулированы основополагающие принципы, которыми должны руководствоваться художники, обращающиеся в своем творчестве к темам современности.

Отсюда со всей очевидностью вытекает, что фильмы, посвященные сегодняшней действительности, находятся на главном направлении развития советского кино, которое призвано активно участвовать в общественной жизни, формировать общественное мнение на основе новых критериев, наиболее полно отвечающих нашим актуальным задачам и современным социальным потребностям, в яркой, образной форме раскрывать принципиальные преимущества социалистической системы.

Сегодня мы можем с удовлетворением отметить, что работники советской кинематографии делом отвечают на призыв партии, решительно берутся за выполнение задач, выдвинутых перед ними жизнью: фильмов о современности стало больше, а их идейно-художественный уровень поднимается. Однако необходимо ясно отдавать себе отчет в том, что достигнутое — лишь часть, лишь начало той работы, которую предстоит продолжать.

* В. Баранов. Враги Егора Прокудина.— «Вопросы литературы», 1974, № 4, стр. 53—54.

* «Правда», 22 мая 1974 года.

«Свой парень»
«Считайте меня взрослым»
«Вступление»
«Игры деловых людей»
«Гроздья радости» и другие документальные фильмы Молдавии о селе

О. Кучкина

Снятся героям похожие сны...

«Свой парень»
Сценарий Ю. Эдлиса. Постановка Ю. Любимова. Оператор Г. Тутунов. Художник М. Горелик. Композитор Е. Адлер. Звукооператор С. Гурин. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

«Считайте меня взрослым»
Сценарий А. Гельмана и Т. Калецкой. Постановка Д. Крупко. Оператор А. Хвостов. Художник Н. Сендеров. Композитор М. Зив. Звукооператор Г. Кравецкий. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1974.

Детство. Отрочество. Юность.

Люди, прожившие жизнь, знают, что отрада есть в любом куске жизни. И до двадцати, и после двадцати, и после тридцати, и даже — страшно сказать! — после пятидесяти. Есть напряжение духа, есть радость познания, размышления и действия, есть надежда...

И все-таки до двадцати зеленее лето, белее зима, краснее солнце. Юные глаза распахиваются навстречу всем краскам мира, юный ум остро реагирует на проблемы, встающие впервые. «Мне двадцать лет» — это утверждение-раздумье, утверждение-вызов, утверждение, являющее собой начало взрослого осмысления действительности. Юность — благодарнейший материал для художника.

...Мы отправляемся смотреть новые фильмы производства киностудии имени М. Горького, героям которых еще нет двадцати.

Небольшой городок в центральной России — из тех, где липы желтые в рядок, где подпевает электричке ткацкой фабрики гудок. Известный сюжет известной песенки затронул только одну сторону девичьих судеб в таких городках — а их немалое число — трудность замужества. Да не покажется эта забота мелкой или, хуже того, стыдной. Быть женой, быть матерью — доля женщины, счастливая доля. А чем полнее жизнь, тем духовно богаче человек, тем ценнее он как член общества. Вот вам и социальная проблема.

Фильм — не песенка. Жизненный материал, взятый им, может быть сколь угодно объемен: кино под силу прикоснуться к самому сложному и самому трудному в действительности, высветить, вскрыть, задаться вопросом.

Фильм режиссера Павла Любимова по сценарию Юлия Эдлиса «Свой парень» как будто бы не ставит перед собой подобной серьезной цели — да у него и жанр другой: комедия и даже, пожалуй, музыкальная. Впрочем, кто сказал, что жанр сам по себе определяет серьезность или несерьезность поставленной художественной задачи? Ведь толчком, первоначальным импульсом к созданию фильма всегда, так или иначе, служит реальная действительность. И то, что жизнь увидена в картине через призму комедии, не должно, разумеется, служить основанием к упрощению или обеднению этой самой жизни.

Попробуем же рассмотреть с этой, по-видимому, единственно возможной, позиции картину «Свой парень». О чем она? Что защищают, а против чего протестуют ее авторы?

Молодые лица, по преимуществу женские, девичьи, заполняют экран. Их трудно запомнить по отдельности — все похожи. А между тем, Аля, лучшая танцорка в самодеятельности, фабричная красавица и умница, утверждает, что у каждой женщины должен быть «свой стиль».

Впрочем свой стиль несомненно есть у героини: стриженая, в курточке, в джинсах, все бегом, все на лету — этот стиль называется, как она сама нам сообщает, «Гаврош». Ее и зовут — «Семен», по фамилии — Семенова. А настоящее ее девичье имя — Тоня —

«Свой парень». Тоня Семенова — И. Гришина

вовсе не в ходу. Да и всеми своими повадками и ухватками Тоня, действительно, напоминает мальчишку. Недаром руководитель танцевального кружка на репетиции, где царит, конечно же, Аля, предлагает «Семену» занять место партнера. И слова «свой парень», вынесенные в заглавие, относятся к Тоне же: у нее искренний, живой и веселый нрав, да и равнодушной быть она, кажется, не умеет — такова «заявка на характер», поданная молодой актрисой И. Гришиной. Но это и на самом деле пока лишь заявка, абрис, ибо характеру еще только предстоит выявиться в действии.

Картина построена как внутренний монолог Тони — прием, к которому на нашем экране обращаются все чаще, где надо и где не надо, так, что, похоже, он уже стал очередной кинематографической модой. Начинается же лента с того, что Тоня грезит наяву. Стоит за ткацким станком, руки ее, сами по себе зрячие, привычно и проворно следят за нитью, а перед внутренним взором ее разворачивается ослепительная картина: она и комсорг цеха Гоша легко скользят по льду Дворца спорта, и на обоих сверкающие костюмы фигуристов, и цветные лучи прожекторов неотрывно следят за ними... Должно быть, не случайно залетел в мечтания героини этот длинноногий и симпатичный комсорг? Хотя на протяжении всего фильма она будет упрямо доказывать и себе и нам, что вполне равнодушна к Гоше, будет то и дело обидно именовать его то «верстой коломенской», то «шпилем соборным», а то и «Останкинской башней».

Скажем сразу, в поведении Тони Семеновой авторская заданность очень ощутима. Ощутим диктат, который повелевает: раз задумано, что у героини характер ершистый и независимый, пусть будет добра и вести себя в соответствии! Вспомним при этом, сколько мы встречали таких вот неприступных и суровых молодых героинь, суровых до тех пор, пока это нужно авторам для ведения интриги. А как интрига приблизится к финалу — суровость как рукой снимет!..

Так, первая индивидуальная черта Тони на поверку оказывается общим местом.

А вообще вся картина будет состоять из разных добрых дел нашей героини. Сначала она поможет устроить в детский сад сына красавицы Али, который родился, оказывается, три года назад, но которого молодая мама тайно прятала где-то по причине безотцовщины. Как же «Семен» это сделает, если мест в детских садах не было и нет? Пойдет к директору завода, все ему выложит, и директор тут же напишет нужную резолюцию. Видите, как все просто!

Затем Тоня смело вклинится в спор между

двумя супругами. За одним из них она случайно увязалась в автобусе — опять же, общительная натура! И настолько увлеклась выяснением отношений в этой совершенно незнакомой ей семье, что едва не унесла чужого ребенка — в пылу спора (комедия!).

Затем Тоня помирит двух других молодых супругов — они как раз едут в суд разводиться, а она, по своей привычке «не проходить мимо», случайно подсела к ним в такси. Мгновенно поняв ситуацию, она произнесет искреннюю и трогательную речь, которая тех, разумеется, так же мгновенно заставит задуматься и не принимать поспешных решений.

А потом «Семен» еще смягчит очерствевшее сердце комендантши общежития, так что та, прежде кричавшая на всех, вдруг припомнит собственную молодость, и глаза ее увлажнятся...

И каждый раз очередное доброе дело Тони Семеновой будет сопровождаться — без сколько-нибудь очевидной художественной необходимости — внутренним монологом, в котором на разные лады станет снова и снова варьироваться одна, давно уже понятая нами мысль: что все свои поступки «Семен» совершает не из расчета, не ища для себя, упаси бог, какой-либо выгоды, а наоборот, даже ввязываясь иной раз в неприятности — исключительно потому, что натура такая...

Ну что же, разве не существуют подобные характеры в жизни? Существуют. Больше того, у авторов, судя по всему, была цель, и цель добрая: показать личность непосредственную, отзывчивую, человечную — антипод тому рациональному, механистичному персонажу, которого в последнее время мы не раз видели на сцене и экране в качестве положительного героя.

Это современное и своевременное намерение авторов можно было бы только поддержать. Но тогда откуда взялась ироническая интонация в пересказе деяний «Семена»? А она, ничего не поделаешь, выходит явно иронической...

Говоря о взаимоотношениях Тони с длинноногим Гошей, мы уже имели случай заметить вторичность, отработанность и ситуации и характера. Но вторичность — это, конечно, еще не все. Есть еще нечто, что тут нужно отметить. П р а в д о п о д о б и е — вот еще в чем состоит отличительная черта и ситуаций и характеров. То самое правдоподобие, которое способно, возможно, ввести многих в заблуждение.

«Не напрасно,— пишет, например, рецензент «Вечерней Москвы»,— студия имени М. Горького в первых же титрах выражает благодарность за помощь гражданам и организациям Ярославля. Видимо, очень глубоко и основательно познакомился съемочный коллектив с рабочей жизнью ярославцев. Работа фабрики, приемы и методы ткачих, обычаи и нравы рабочих общежитий, характеры и свойства их обитателей переданы с живостью, отличающей интересный очерк, добротный репортаж».

Оставим на совести автора рецензии «приемы и методы ткачих», так же как и «нравы общежитий» и «свойства их обитателей» — интересен в суждении критика не язык, а другое: на чем основано его утверждение, что сценарист и режиссер «глубоко и основательно познакомились с рабочей жизнью ярославцев»? Только на благодарности, заявленной ими ярославцам в титрах?

Все дело в том, что как раз жизнь с ее проблемами и фильм с его проблемами существуют как бы в двух разных измерениях, между собой мало соприкасающихся.

В картине с совершенной определенностью просматривается железный каркас авторского сочинительства. Как на елку навешивают игрушки, так на стержень заданного характера сценарист нанизывает положения, его иллюстрирующие. Но так же, как каждая новая игрушка только украшает елку, не выявляя нового качества, так каждое новое «доброе дело» Тони Семеновой лишь подтверждает заранее заданную мысль, не выявляя новых граней ее человеческой натуры. Поэтому картина становится просто скучной.

Поэтому же несостоятельным оказался изначальный сюжетный ход: в местной газете напечатали заметку, в которой говорилось о том, что Тоня Семенова — «человек будущего»;

Тоня, обидевшись(?), отправляется в редакцию требовать опровержения(?), а по дороге попадает в уже описанные нами переделки, которые вроде бы, вопреки ее воле, должны доказать, что она, с ее стихийной, неуправляемой добротой, и есть человек будущего.

Увы, под всем тем, что происходит в фильме, нет реальной человеческой, психологической подосновы, а есть нехитрый набор штампов, уже бывших в употреблении, есть искусственный конфликт «лучшего с хорошим», есть элементарная назидательность.

Здесь все условно, все приблизительно, все «вообще»! Облегченные проблемы, облегченные характеры. Если бы речь шла о литературе, следовало бы говорить о «литературщине».

Вторичность в искусстве мстит, и мстит жестоко. Конечно же, не может быть речи о художественных открытиях, если серьезный разговор о жизни, впечатления жизни подменяются литературными или кинематографическими реминисценциями. Но беда еще и в том, что в подобных случаях из «общих мест» выбираются, как правило, места самые расхожие и примелькавшиеся. И тогда разные произведения, на первый взгляд неожиданно, а на самом деле закономерно становятся вдруг похожими, едва ли не близнецами.

●

Сны Тони Семеновой происходили на земле. Сны Кости происходят в небе. Как будто бы он, оседлав мотоцикл, мчится прямо по небу, меж облаков. Да оно и понятно: Костя несколько моложе Тони. Но это уже в другом фильме — «Считайте меня взрослым» (сценарий Александра Гельмана и Татьяны Калецкой, постановка Дмитрия Крупко).

Романтические грезы — возможный атрибут юности. Однако характерно, как охотно начинают авторы обоих фильмов именно с этого «атрибута» свои рассказы о юных героях.

Справедливости ради надо сказать, что в картине «Свой парень» придуманные «грезы» героини представляются более органичными: они соответствуют придуманным коллизиям и придуманному характеру. В ленте «Считайте меня взрослым», в его сценарной основе, по крайней мере, жизненные реалии весомее, определеннее, поэтому Костины мечтания выглядят лишь как досадная дань режиссуры формирующемуся на наших глазах штампу. Впрочем, и дальше просчеты сценария, далеко не безупречного, но все же имеющего несомненную связь с реальными проблемами, будут не раз усугублены режиссерскими штампами в воплощении как характеров и конфликта, так и той жизненной среды, в которой эти характеры и конфликт должны были раскрыться.

Молодой парень после ПТУ попадает на завод (эту роль играет Женя Гаврилов). Первые уроки мастерства ему дает Анатолий Сергеевич Пасечник, немолодой уже человек, отлично знающий свое дело. Но возвращается из отпуска второй Костин сосед по рабочему месту — Володя Мыльников. Руки у Володи еще более золотые, чем у Пасечника. Вот эти-то руки и выправляют брак, который Костя по небрежению, впрочем, отчасти понятному у начинающего рабочего, допустил накануне. Пасечник помочь Косте не захотел: пусть, мол, парень до конца изведает горечь ошибки, зато потом научится сам отвечать за себя. А Мыльников легко, играючи избавил паренька от позора. Естественно, что Костя буквально влюбился в Мыльникова, хотя при этом ему пришлось пожертвовать добрым расположением не только Пасечника, но и его дочери Гали, с которой Костя успел подружиться.

Через некоторое время мы догадываемся, что если Пасечник — «положительный», то Мыльников — «отрицательный». Кто хороший, а кто плохой — выясняется сразу же, как только в цех попадает сложная деталь. Идет сплошной брак, и, похоже, один лишь Мыльников, с его толковой головой и толковыми руками, может обнаружить секрет брака. Он и обнаруживает его, но только не в цехе, а у себя дома, в личном сарайчике, где он держит сверлильный станок. Дело в том, что Мыльников обиделся на коллектив за проработку на рабочем собрании: там его упрекнули в том, что он и сам себя неверно ведет, зазнается, выгоды ищет, и мальчишку неверно

воспитывает. Обиделся на эти попреки Мыльников, да так, что перестал ходить на работу— хорошо, причина нашлась: детишки заболели.

Но открыв «секрет» обработки трудной детали, Мыльников предлагает Косте объявить, что секрет этот обнаружил он, Костя,— можно представить, какая слава, какой успех ждет в этом случае паренька. Только Костя не хочет никакой лжи. После мучительных раздумий он начинает постигать эгоистический индивидуализм своего кумира и устраивает так, что цех обходится без помощи зазнавшегося Мыльникова: подсказывает секрет брака, открытый ему Мыльниковым, Пасечнику. Индивидуализм наказан, торжествует честное отношение к делу.

В пересказе история выглядит натянутой, мелкой, случайной, однако, когда смотришь картину, это ощущение ослабевает — вероятно, потому, что есть определенная достоверность в характерах и в первую очередь в характере Мыльникова. Вместе с Костей мы стоим перед проблемой выбора, а когда есть проблема выбора — это всегда интересно.

Но картина кончилась — и ощущение мелкости усилилось и победило. В финале, после попытки Кости примирить Пасечника и Мыльникова они мирятся. А потом едут в пустом трамвае и долго, долго смеются над всем происшедшим — так, как можно смеяться над пустым недоразумением.

А зрители в растерянности: выходит, сидели, смотрели, старались всерьез вжиться в проблемы — а проблем, оказывается, и не было! Похоже, что так.

Во всяком случае очевидно одно: что авторы специально стремились не исследовать конфликт, а, напротив, сгладить, смягчить, затушевать его. В сущности, «отрицательный» Мыльников оказался таким же хорошим, как и «положительный» Пасечник. И выходит, что спорить было не из-за чего. И не из-за чего городить лес, то бишь фильм.

Понимаете, посмотришь подобные фильмы, и такое впечатление, что жизнь кругом розовая и гладкая, как крем на торте. И никаких тебе вопросов, никаких сложностей, никаких задач не встает перед подрастающим поколением.

Но ведь это неправда. Неправда уже по одному тому, что поколение — подрастающее. Всякое поколение, выходя на самостоятельную дорогу, дорогу с т а н о в л е н и я, переживает некий драматический этап, преодолевая что-то и внутри и вне себя. Это закон жизни. И розовые картинки способны только

«Свой парень». Тоня Семенова — И. Гришина

«Считайте меня взрослым». Мыльников — Б. Чунаев, директор завода — В. Рождественский, Костя — Женя Гаврилов

неверно ориентировать, разоружить этих самих подрастающих юношей и девушек.

Несколько лет назад нас волновало, что школа не готовит ребят к настоящей, серьезной жизни, в которой есть и острые углы, бывает и трудно, по-всякому бывает. «Школьные» фильмы и пьесы тех лет заговорили об этих трудностях. О них, о фильмах и пьесах, спорили, что-то в них бранили, что-то принимали восторженно. Но факт был фактом: о проблемах говорилось. А у рабочей молодежи вопросы к жизни и к себе ничуть не проще, а в чем-то и посложнее, чем у молодежи школьной. А мы им резиновые подушечки — чтобы, не дай бог, не ушиблись? Только в жизни-то кто им подложит подушечки? Да и разве к жизни на резиновых подушечках мы их готовим?

В фильмах, о которых речь, идет игра в поддавки. Поставим домик, якобы настоящий, а лучше — фабрику или завод. В одном углу разместим эту фигурку, а в другом ту, и вот между ними будто бы разница, а еще лучше противоречие. Противоречие тоже якобы настоящее, но, чтобы его не принимали слишком всерьез, чтобы не пугались, в финале надо обязательно посмеяться над продемонстрированным противоречием-недоразумением... А кто же та средняя фигурка — молодой человек, которому посвящен фильм? Кто та девушка, которую нам рекомендуют как «человека будущего»?

Бывают герои, крепко связанные с породившей их действительностью. А есть такие, чью индивидуальность приходится «оживлять», наполняя схему жизнеподобными приметами. Происходит это обычно за счет разных экстравагантных черточек, странностей и т. п. И все такие черточки — как подсобные материалы в строительстве. Но только в кино у них функция особая: они не добавляются к основным строительным материалам, а маскируют их отсутствие.

Как подается в «Своем парне» заявка на характер, мы уже знаем; в картине «Считайте меня взрослым» она подается точно таким же способом. Костя заглядывает в окошко бюро пропусков и с веселой невозмутимостью просит заменить на его документе фотографию: непохож. Всех фотографии устраивают, а его нет — подумаешь, какой оригинал! Примерно это выражение можно прочитать на лице у девушки, которую мы видим в окошке. Но это и означает, что наш герой — не такой, как все, что он особенный. А особенный характер — всегда благо для искусства. Это самый благодарный инструмент, если можно так выразиться, с помощью которого можно и высветить, и вскрыть проблему, и задаться вопросом...

«Считайте меня взрослым». Галя — Марина Денисюк, Костя — Женя Гаврилов

Увы, «оригинальность» Кости оказывается всего-навсего камуфляжем, каковым иные авторы довольно ловко научились прикрывать все ту же невыразительность. Все эти безнадежно веселые, с улыбкой, не покидающей лица, пареньки совершают поступки, как будто бы призванные прорисовать нестандартный, небанальный характер; но от частого и многократного употребления сами поступки давно стали и банальными и стандартными. История с фотографией, как и шуточки, которые Костя отпускает за столом у Пасечника, чтобы развеселить его семейство,— все это лишь гарнир к основному блюду, которое, похоже, вообще позабыли подать к столу.

Отсюда и одинаковые мечтания в одинаковых формах — «сны», которые, как и множество других кадров, можно безболезненно переставлять из одной картины в другую. Но если во втором случае мы имеем дело с режиссером-дебютантом, то в первом перед нами режиссер, который лет десять назад уже сделал такую серьезную картину, как «Женщины»...

Усредненные характеры — результат усредненных конфликтов. А усредненные фильмы — результат того и другого.

Мы помним ленты, в которых судьбы двадцатилетних были связаны с делами страны, с историей страны, с историей народа. Судьбы двадцатилетних — это и «Коммунист», и «Баллада о солдате», и «А зори здесь тихие...».

Изменилось время, изменились люди. Изменились конфликты и проблемы — изменились, но не исчезли. Наше время — такое же и героическое, и проблемное, и интеллектуальное, как и всякое иное. Огненный тракторист Мерзлов — вот характер наших дней. Строители БАМа — тоже все индивидуальности и тоже — наши дни. Молодой рабочий, действующий не в дистиллированном киномире, а в истинно реальной обстановке, где личностные и социальные проблемы связаны в единый нервный узел, где многие конфликты обострены условиями научно-технической революции; вчерашние школьники, оставшиеся работать в колхозе,— какие интересные содержательные проблемы вламываются каждый день и в их быт и в их бытие... Вот бы к чему прикоснуться обнаженным сердцем и пытливым умом художника. Вот что нужно сегодня советскому юношескому кинематографу в любых жанрах: от мюзикла и приключенческой ленты до строго реалистической психологической картины.

Трудно, да и вряд ли стоит навязывать художнику тему, стилистику, приемы, угол зрения на действительность и искусство. Каждый, понятно, выбирает то, что ему ближе. И все же есть пути, которые с неизбежностью ведут к поражению. Среди них: соблазн пойти

по укатанным дорожкам расхожих штампов, сочиненных конфликтов, единственное назначение которых — иллюстрировать заранее заданную и, по сути, всегда в таких случаях безнадежно банальную мысль. Точнее, банальность, призванную заменить мысль.

Но раз фильмы, подобные рассмотренным в этой статье, все же появляются, и уважаемая всеми студия, прославившая себя многими отличными, серьезными и умными картинами, ставит на них свою марку — возникает вопрос, не соблазнилась ли и студия легкой возможностью «отразить» нужную и дефицитную в нашем кино тему становления характера молодого рабочего? Поверхностно, отписочно, безлико — но отразить.

В общем, это снова разговор о требовательности. О принципиальности. О том, что формальное «прикосновение» к теме, даже самой значительной, никогда не заменит серьезного, истинно художественного ее исследования.

В. Кисунько

На рубеже веков

«Вступление»
Автор сценария Л. Гуревич. Режиссер И. Богуславский. Оператор А. Лесников. Свердловская киностудия, 1974.

Рискую так назвать свою статью не только потому, что в прологе нового документального фильма «Вступление», созданного в Свердловске, уральский ученый Георгий Харлампович говорит о сегодняшних студентах как о лице нашей науки и промышленности к началу XXI века. Дело прежде всего в том, что в е с ь фильм, от начала до конца, пронизан ощущением нашего времени как рубежного между двумя веками, и, как во всякой рубежной ситуации, создатели фильма ищут, видят, находят в сегодняшнем дне черты XXI века. И делают они это как вдумчивые участники движения времени: из века XX в век XXI.

Как это получается? Как достигается?

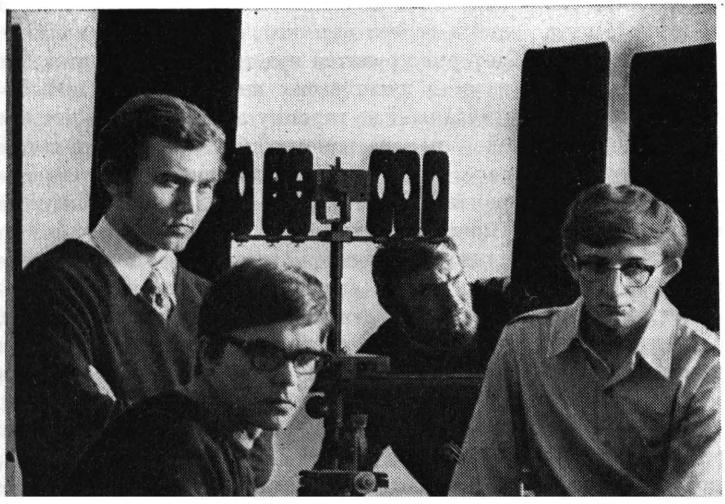
Менее чем за час перед зрителем проходит множество молодых, порой совсем еще юных людей. Среди них есть, так сказать, «лидеры» — те, кто становится на какое-то время центральными героями повествования. Но при этом суть этого понятия такова, что слово «лидерство» приходится брать в кавычки: сами молодые ученые думают, пекутся о науке, а не о своем скороспелом лидерстве в ней.

Это не значит, что герои вовсе лишены здорового честолюбия, стремления быть первыми. Тогда картина была бы не мастерской, а ханжеской. Она — мастерская.

Это старая антитеза: что человек ищет в науке? Науку в себе или себя в ней? Антитеза неглупа, но, как всякие вечные истины, нуждается в конкретизации. Авторы фильма «Вступление» вслух таких вопросов не задают, но как-то так получается, что их герои сами не могут не прийти к подобным вопросам. И оказывается, что все важно, все хорошо в меру. Было бы только чувство цели, во имя которой вершатся открытия.

Полнота ощущения этой цели и ставит короткий документальный фильм «Вступление» впереди иных лент, игровых, масштабных, драматических, в которых авторы проявляют очевидную беспомощность перед проблематикой научно-технической революции. Не делая из студентов ни вундеркиндов, ни скороспелых кандидатов в академики, авторы фильма тем не менее с увлечением повествуют об успехах в решении научных и технологических проблем дагестанского химика Нины Бежаевой, уфимского конструктора Галета Еникеева, московского кристаллографа Юрия Иванова... Блестящие научные результаты, отличные ребята, умный комментарий. И вдруг — напоминание знаменитых слов Льва Толстого: «Мало того, что вы трудолюбивы. Над чем вы трудитесь?»

Тогда и возникает тема очередного героя, свердловского студента Анатолия Плотникова. Мальчишеский голос за кадром, интонация — разве что не веселая; только сразу же понимаешь, что это не от легкого взгляда на



«Вступление»

жизнь, а от переполняющей душу радости: людям смог помочь. «Почему взялся за разработку прибора, способного контролировать при родах работу сердца ребенка?» — «Я вообще трудно переношу страдания человека».

Потом в кадре появляется врач и рассказывает, что такое нервы матери. И — снова мальчишеский голос: заинтересовала задача. Спросил у заказчиков — врачей: каков должен быть вес прибора. Ему ответили: один грамм. Он принял задание, перебрал множество вариантов, и вот — получилось.

На руках человека в белом халате — копошащийся комок. Везут лоток, битком набитый «расфасованными» младенцами. Матери дают ребенка для первого кормления. Врач успокаивает женщину, глаза которой застыли от горя: неудачные роды. Врач утешает: бывает и девять раз неудачно, а на десятый — рожают удачно.

А потом по хлябям и кочкам бойко движется мультипликационный вездеход на воздушной подушке — детище Галея Еникеева и его товарищей. До этого в кадре были — без всякой мультипликации — болото, грязь, трактор тянул машину. А за кадром читалось официальное письмо. В конце его была подпись: генеральный конструктор авиастроения Антонов.

И вот уже генеральный конструктор, академик, вычерчивает на доске схему, предложенную Еникеевым. Что это — озорство авторов? Фильм-то не об ученых, о студентах. Но академик чертит, и схема кажется такой простой, что и ребенок поймет. И академик рисует платформу с загнутыми краями, на платформе — компрессор, и подтверждает: просто! Только нужно было чертовски много работать, додуматься было нужно до всей этой простоты. И до того, чтобы «сам» Антонов со вкусом, с удовольствием стал чертить и радоваться: как хорошо, как просто. И как нужно!

При том, что фильм в целом сосредоточен на нескольких центральных образах, сценарий в нескольких небольших новеллах вдруг уходит как бы в иную поэтическую систему. На экране — купола старых соборов, статуи. Куранты, переводящие нас из эпизода в эпизод с о в р е м е н н о й жизни, вдруг словно бы отбивают иное время, обращенное в с п я т ь. А тут еще появляется в кадре Георгий Харлампович и произносит целую речь, смысл которой сводится вот к чему: времени дано человеку немного, и его

нужно своевременно использовать, иначе оно утечет мимо рук. Сейчас много вещей, одна другой лучше, все хочется приобрести. Но приобретать можно по-разному, можно так уйти в приобретательство, что войдешь в XXI век... с кучей барахла. Для этого, продолжает свою мысль уральский ученый, учиться не нужно, достаточно механически выполнять то, что узнал, а на положенную тебе зарплату — приобретать, приобретать... Итог размышлений ученого — необходимо пробудить творческие возможности, которые скрываются в человеке; главное — чтобы был человек, а не муравей из крыловской басни.

Так фильм выходит на уровень социально-исторических обобщений, и обобщения делаются устами «сквозного персонажа» фильма, нашего современника, интересного, увлеченного своим делом человека, которому камера дала возможность поделиться сокровенным, показать труд своей ученицы (о ней речь впереди) и учеников своих коллег. Неважно, что специальность Харламповича — металлургия и, значит, далека и от кристаллографических изысканий Юрия Иванова, и от сверхчувствительного прибора, сконструированного Анатолием Плотниковым. Все равно, все они, старшие и младшие, коллеги по науке и — что, пожалуй, самое важное — по воспитанию науки будущего.

Сознательно пишу именно «воспитание науки», потому что «воспитание человека» подразумевается само собой, без человека науки нет — фильм говорит и об этом тоже. А человека нет без земли, без любви к людям, без собственного достоинства, без умения видеть нужды и беды других.

Наука наглядно гуманизируется и в поэтике фильма и в его нравственной концепции. Наука обретает еще одну важнейшую черту — непрерывность развития, непрерывность не только на уровне теории, технологии, но и на уровне нравственном, гражданском, на уровне «теории» и «технологии» человековедения.

Дать ощущение земли — вот, пожалуй, одна из главных (и одна из наиболее точно решенных) задач фильма «Вступление». Земли как места обитания, мужания, творчества и юных героев картины, и старших поколений, которые трудятся над тем, чтоб сформировать и ум и души своих подопечных... Нина Бежаева идет по горному лугу, на котором пасут скот, камера панорамирует, вы видите старое село, кубы жилищ, землю и быт, овеянные романтикой. Химик Нина Бежаева (еще вчера Нина, сегодня Нина Магомедовна, скажет диктор) появилась здесь, на этом лугу, не по прихоти сценариста, жаждавшего «утепления» образов юных жрецов науки. Нет, просто для нее это — ее земля, так же, как и Галей Еникеев видит свою землю, когда стоит на обрыве над рекой, вглядываясь в горизонт...

Реальное содержание обретает еще одна, важнейшая тема фильма: рождение новых знаний, новых открытий на стыке традиционных научных дисциплин. Юрий Иванов, кстати, рассказывая о своей любви — кристаллографии, с какой-то отчаянной даже увлеченностью говорит: предмет исследования — геологический, теория — химическая, методы изучения — математические с привлечением физического аппарата. А за этим перечислением — в интонации, в том, как это объяснение сопряжено со всей структурой фильма,— радость: «Ох, как трудно!»

Это очень важно в фильме, важно для людей, авторами фильма выбранных, важно для всякого, кто будет смотреть фильм: радость перед лицом трудности. Отсюда, разумеется, не следует, что трудность, поэзия открытия противопоставлена во «Вступлении» будничному, повседневному освоению, методичному использованию уже открытого, уже найденного, уже внедренного. Тут все тоньше, интереснее: и авторы фильма и «сквозной» герой его, Георгий Харлампович, утверждают принцип творчества во всем, показывают, стремятся доказать, что потребительство одинаково враждебно и пафосу открытия и пафосу использования уже открытого в повседневности.

За этим — важнейшая проблема: проблема личности.

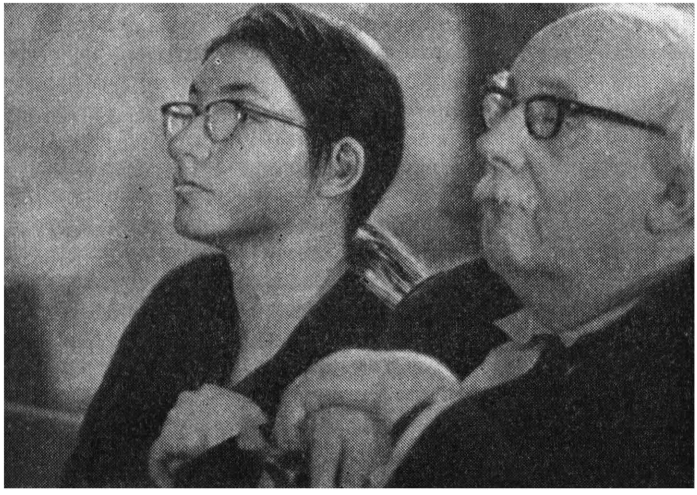
Авторы фильма избрали интересный сюжет-

ный ход: монологи героев порой словно отчуждены от их поведения на экране. Герой может сидеть, опустив голову над книгой, над чертежами, может сидеть задумавшись. Неизвестно — то ли над вопросом, ему заданным непосредственно по ходу фильма, то ли просто так задумавшись, словно камера застигла его врасплох, наедине с собой. Но мысль течет в фильме непрерывно, как бы по собственным законам, порождая новые вопросы, вытекающие из сути темы, из сути времени. Это удалось на экране показать крепко, основательно, так, что создается ощущение чистой импровизации — не в поведении героев и даже не в «поведении» их мысли, а в переплетении мыслей, в сцеплении их. Всякий, кто знает, что такое кинодокументалистика, поймет, как такое вот сцепление непросто было реализовать и как непросто было убедить зрителя в достоверности реализованного. Но когда убедить удалось, тогда материал начал работать сам, стал сам помогать кинематографисту.

И тогда кинематографист обрел право на самое, пожалуй, сложное на документальном экране: на сочетание реального и условного изображений, на сочетание реального и условного времени. Тогда сложно выстроенный план: идущий в глубине кадра, лишенного какого бы то ни было фона, молодой ученый и кажущаяся фрагментом какого-то гигантского заводского комплекса кристаллографическая модель воспринимаются как органически единая композиция, а не как очередная прогулка кинематографистов «в синхрофазотроне». Тогда помянутые уже мною кадры, запечатлевшие шедевры старой архитектуры, старой скульптуры, читаются не как эффектная подпорка метафоре, необходимой авторам фильма, а как заявка на новую проблему, на введение нового временного измерения.

Фильм «Вступление» полицентричен. Никому в нем не дано быть премьером, никому не приходится держать алебарду в массовке. Для документального кино достичь такой полицентричности было особенно сложно.

Маркс писал, что, овладев умами людей, идеи становятся материальной силой. Несколько судеб, вернее, несколько эпизодов из начала судьбы нескольких сегодняшних молодых ученых, позволили заглянуть в завтрашний день, когда идеи, этими людьми овладевшие, станут нормой. А пока сидят молодые ребята—архитекторы, спорят о жилищах будущего, о нравственном содержании своей профессии, о человеке, личности, ее



«Вступление»

«Вступление»

потребностях. Краткие монтажные сопоставления яснее связуют временные пласты, побуждают размышлять о бессмертии прекрасного, о том, что сегодняшняя наша культура — в самом широком понимании слова — наследует все лучшее от культуры прошлых эпох.

А дав нам вдоволь налюбоваться и красотой прошлых эпох и духовной наполненностью сегодняшних молодых архитекторов, авторы строят одну из самых кратких — и одну из самых глубоких — микроновелл своего повествования. От споров люди переходят к делу — и вот мы видим, слышим, как архитектор-педагог обсуждает со своими питомцами проект, одним из студентов предложенный на суд учителя и товарищей.

Проект прекрасен. Сам молодой архитектор говорит о том, что в решении он использовал что-то от египетских пирамид, что-то от памятников древнерусской архитектуры... До этого шел между студентами спор о том, что такое современный микрорайон, о том, следует или не следует концентрировать основные узлы культуры и индустрии быта в одном месте. Спор был жаркий, и главная, пожалуй, тема его — необходимость и сегодня, и в расчете на будущее не привязывать человека к одной точке, давать ему право свободного выбора в том, как провести свой досуг, что купить. Один из спорщиков был особенно напорист и точен в формулировках: он говорил о том, что каждая черта, проведенная сегодня на ватмане — это еще и размышление о творческом потенциале человека, сегодня лишь начинающем раскрываться сполна. Тогда-то, в споре между студентами, и поляризовались точки зрения, поляризовались, так сказать, на мировоззренческом уровне.

А в обсуждении проекта эта поляризация выказала себя до конца, практически. Преподаватель буквально распушил работу ученика. За формальное отношение к проблеме, которое породило формализм творческого мышления. Молодой архитектор «что-то взял от египетских пирамид». И это «что-то» на макете вполне, как говорят, смотрится. Учитель же напомнил, что пирамиды — это форма, выкристаллизовавшаяся в связи с совершенно определенной идеологической задачей, диаметрально противоположной той, какую нужно решать сегодня.

И все улыбнулись: студенты, преподаватель и сам «побиваемый» проектант. Он улыбался от фразы к фразе все явственнее, и какой занятной была эволюция его улыбки — от некоторой даже снисходительности к самоиро-

нии, потому что, указав на очередной «мотив», заимствованный у старой архитектуры, ученик уже знал, предвидел реакцию учителя, да и сам по-иному видел свой «винегрет от архитектуры».

Общий смысл этого эпизода — как наладить настоящий, неформальный диалог с будущим? И как при этом по-новому раскрыть сокровища прошлого?

В этом эпизоде действуют безымянные персонажи. И это очень важно для структуры фильма, для всей его идеи, потому что, избрав поначалу в качестве героев повествования людей «отличившихся», уже вышедших в «лидеры» студенческой науки, создатели фильма рисковали на «лидерском», эталонном уровне провести и весь разговор. Но это было бы неверно. Надо было обязательно вывести тему «вступления» на уровень обобщения — на тот уровень, где действуют не только «лидеры», а целое поколение. Вот авторы и нашли точный ход: от разговора о технологии химического производства, о проблемах кристаллографии и медицинского приборостроения перешли в сферу, где производство и творчество связаны особенно неразрывно — в архитектуру. И тут расставили ловушку ходячему представлению, вернее, противопоставлению производства и творчества.

«Безымянность» архитекторов позволила дать еще один большой, заключительный эпизод с еще одной, безымянной же, героиней — ученицей профессора Харламповича.

Она приходит на экран после того, как отгремели споры архитекторов. Противник объединения всего и вся в едином центре микрорайона приводил в этом споре такой аргумент: он спрашивал товарищей: видели ли вы фотографии жилья, созданного в заповеднике современной архитектуры — в городе Бразилиа? И сам отвечал: нет, не видели, потому что такие фотографии просто не публикуются: нечего показывать. Ведь такая архитектура, какая господствует в застройке Бразилиа, эстетизируя одну, официальную сторону жизни, жизнь всех людей низводит до уровня серой массы.

Тут был спор по существу — для архитекторов. Спор по существу — и для драматургии фильма; эпизод завершился кадром: безымянные студент и студентка бегут по лестнице где-то в городе. А потом куранты отбили еще раз время, и в кадре вновь появился Георгий Харлампович: размышляя. Инженерных мест сейчас больше, чем инженерной работы. Инженер нужен не для того, чтобы делать однообразную и одуряющую работу,— это чем дальше, тем лучше сможет делать машина. Инженер должен быть занят деятельностью творческой.

И тут же в кадре появилась девушка у рабочего стола. А за кадром — ее размышления: «Может быть, я бесталанная? Я ведь отнюдь не идеальный исследователь».

Нас «ловят». Постепенно нагнетая тему, нам — как кажется — предлагают «человека из массовки», одну из многих будущих обладательниц инженерного диплома, которая не избрала профессию по призванию, а поддалась либо моде, либо тем благам, которые сулит будущий диплом, либо чему-то еще, не имеющему никакого отношения ни к творчеству, ни к дерзким свершениям, которыми отмечены биографии других, таких же юных героев фильма.

Но монтаж обрывает девушку на половине фразы, и вот мы уже видим ее в каске, среди рабочих, на территории завода — да еще попутно нам кратко, но выразительно показали мощную заводскую технику. И с героиней начинают спорить — не явно, а как бы исподволь. Георгий Харлампович заводит разговор о том, что надо сделать, чтобы будущий инженер перестал бояться производства, чтобы знания к будущему инженеру приходили не умозрительно, а, так сказать, «живьем», чтобы будущий инженер за два года научился многое определять с первого взгляда.

Потом в спор включается героиня этой «новеллы». Тут и используется прием, видимо, особенно дорогой для авторов фильма. Человек в кадре отвечает на незаданный вопрос, словно отвечая своим собственным мыслям: «Производство надо воспринимать более реалистично. Для меня производство есть

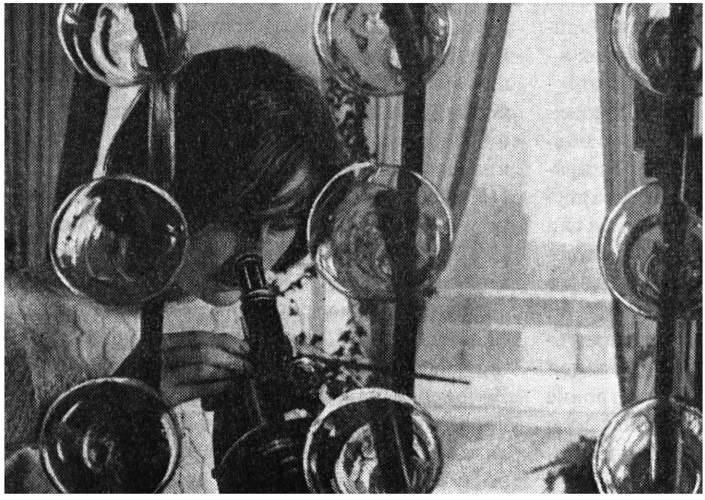
производство, а поэзия есть поэзия. Высокая рациональность может быть поэзией? Не знаю, может быть, вы и правы».

Это «вы», пожалуй, и есть главный герой фильма «Вступление». «Вы» — не персонифицированное, а скорее синтезировавшее в себе круг проблем времени, проблем р у б е ж а в е к о в. Фильм ведь нацелен не на противопоставление производства и поэзии, а на то, чтобы изжить романтические байки о науке и производстве, байки, которыми можно пять-шесть лет кормить студента, а потом получить как результат такого вскармливания человека, растерявшегося перед реальностью, перед реальными проблемами.

Так постепенно вырисовываются итоги. Анатолий Плотников работал, чтобы облегчить женщине акт рождения нового существа. Нина Бежаева, после того, как ей в торжественной обстановке было объявлено о присуждении диплома за одну из лучших студенческих работ, оказалась в родных горах, где козленок, которого она прижимает к себе, был своеобразным символом той же вечной природной жизни «живого». Так же прозвучал и монолог Нины об отце — крупном ученом-химике, повлиявшем на судьбу дочери. И мультипликационный вездеход на воздушной подушке был нужен авторам именно как е щ е н е о т л и т ы й в металл, еще «живой».

А потом безымянная девушка, едва упомянув о «живом» заводе, заговорила о своем учителе Георгии Харлампoвиче: он всегда учил, что к любому производству нужно относиться критически, чтобы за выполненным планом и регулярным потоком премиальных не проглядеть косность. И едва эти слова произнесены, едва они прозвучали в общем контексте фильма, как зритель понимает, что перед ним не просто человек, а человек талантливый, очень всерьез воспринявший напутствие учителя. И не положение «рядового» волнует девушку, а осознание собственной ответственности на этом «рядовом» месте. И взволнована она не «вообще», а оттого, что у нее есть д е л о, которое предстоит изложить производственникам, людям многоопытным: они суть ухватят сразу и критиковать будут по существу.

Тут девушка обретает имя — Антонина Нарышева. С группой товарищей она разработала важнейшую для совершенствования производства проблему. На этот раз в кадре сам профессор Харлампович. Он рассказывает о творческом успехе своих учеников. Потом — кабинет генерального директора завода, до-



«Вступление»

клад, короткие диалоги Антонины Нарышевой и участников совещания, заключительный диалог: решаются важные технологические проблемы, разработку студентов нужно быстрей внедрять в производство; генеральный директор обсуждает со студенткой процесс обучения заводских технологов новому методу; вместе и решают: надо внедрять быстрей.

Никакой инсценировки. Антонина Нарышева по-прежнему чуть скована, но зритель поймет: экзамен выдержан. Не экзамен на чин, а экзамен на творческую зрелость.

Нас возвращают к началу фильма — нескольким молодым специалистам из числа выдержавших такой экзамен вручаются дипломы Академии наук,— здесь, скажем прямо, авторы фильма рисковали впасть в некий парадный «happy end». Но срыва не происходит, и тут, пожалуй, возникает главное «почему», порожденное фильмом свердловчан.

В самом деле, почему? Почтенные старцы и юные герои видятся в последних кадрах фильма как преемники одной судьбы — судьбы страны, судьбы советской науки. Дипломы вручает Мстислав Всеволодович Келдыш — когда-то тоже способнейший студент, «ранний» (если говорить о возрасте) академик. А камера наезжает на портреты, висящие на стене: Александр Петрович Карпинский, Дмитрий Иванович Менделеев...

В этом фильме, кажется, ничего лишнего. Нет ни одной неверной интонации. Порой балансируя на грани, авторы все же ни разу не соблазнились прогулкой «во саду ли, в синхрофазотроне ли». Они просто и сложно рассказали о новом поколении, вступающем сегодня в науку и призванном нести на своих плечах развитие НТР на рубеже веков. И наука и ее представители в фильме «Вступление» социальны и историчны.

Легко написать в конце: может быть, когда-нибудь кто-то из юных героев фильма станет знаменитейшим ученым, и тогда кадры документального фильма «Вступление» станут ценнейшим материалом для будущих документалистов. Очень возможно! Только Нина Бежаева в начале фильма, Антонина Нарышева в конце его уже поставили точку над «i». Если к кому-то и придет всесветная слава, то будет она славой еще и той социальной политики, которая позволяет воспитывать таких юношей. Такую генерацию молодых ученых. Кстати, когда студентам вручаются дипломы Академии наук СССР и звучат имена знакомых нам молодых героев фильма, последним произносится имя новосибирского математика Ивана Павловича Шестакова. Мы его в кадре не видели. Но таких, кого мы не увидели в фильме, много. А те, кто в кадре был, увиден кинематографистами так, что обобщение стало возможным. Это и есть главное.

А. Егоров

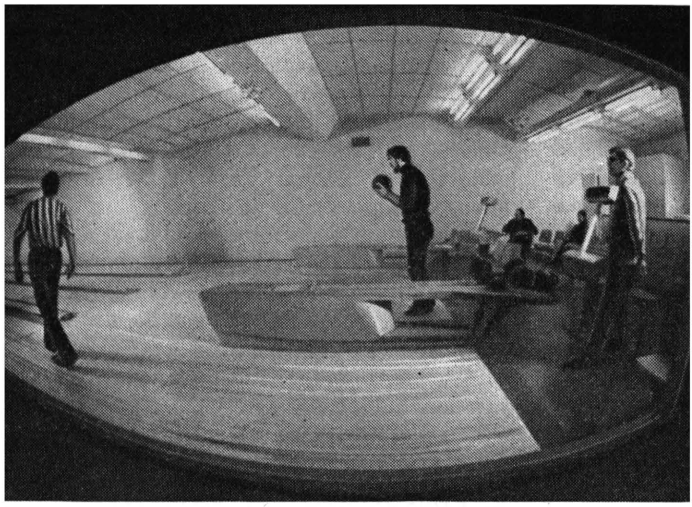
Потехе — время

«Игры деловых людей»
Сценарий Н. Загускина. Режиссер А. Каневский. Оператор В. Дьяконов. ЛСДФ, 1974.

«Сапоги всмятку». Еще вчера это была всего лишь дичь и несуразица. А сегодня можно унести в театральной сумочке зонтик и, наверное, чулки-сапоги. Синтетика острит по-своему. Но на тот же манер, что и математика, вломившаяся в хозяйство почтенных гуманитарных наук. И в том же духе, что и электроника, берущаяся не только «поверить алгеброй гармонию», но и самою алгеброй бегло писать нотные строки.

Или вот — «мозговая атака». Еще лет сорок назад такое проходило бы по ведомству психиатрии, как разновидность умственного отклонения. Мыслительный процесс обычно ассоциировался с позой, навек изваянной Роденом. Но ритмы НТР задали процессу экстремальные условия, и не только возможной, но зачастую необходимой стала именно мозговая атака — поиск решения с секундомерами в руках.

Можно вздохнуть — ну и времечко! Можно сказать: время, помимо всего, требующее от



«Игры деловых людей»

нас остроумия, навыка к парадоксам, гибкости в новых ритмах.

Такое легче дается сызмалу.

Стоит у школьной доски клопина лет восьми и размышляет (нет, пожалуй, «бежит в уме» со скоростью «мозговой атаки»): «Что же такое нуль?» Полминуты на размышление, и Эвклид из 2-го «А» выдает: «Нуль — это нейтральная точка на числовой оси». Он не вычитал этого ни в каком учебнике, не вспомнил с чужих слов. Открыл. Здесь и сейчас. Выложил в отточенной форме парадокса, как результат того удивительного метода обучения, который не отделяет работу мозга от игры, обязательное — от интересного.

Я пересказал сцену из документального фильма А. Каневского «Дважды два — икс».

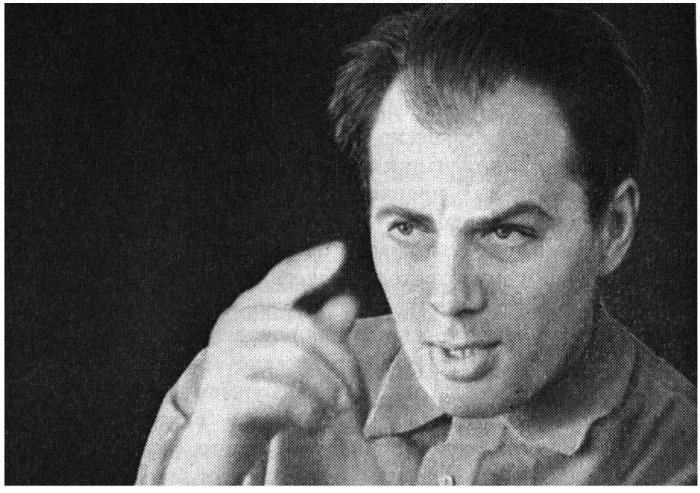
А. Каневский — один из немногих в нашем документальном кино, кто неотступно — и остроумно — исследует «времена НТР».

Можно сказать так. А можно поскромнее: исследует парадоксы и каламбуры этих времен, всегда, впрочем, имеющие серьезный экономический, социальный, нравственный (и нравоучительный) смысл. Фильм «Шинов и другие» С. Зеликина — в нем Каневский был редактором-соавтором — исследовал нестандартное поведение в стандартных ситуациях. Потом Каневский сам снял фильмы — «История одной идеи», «Дважды два — икс», «Стеклянная дверь» (удостоенные, кстати, многих призов на телевизионных фестивалях). Все они смело вторгались в парадоксы экономики, школы, в парадоксы, возникавшие на стыке школы и экономики.

И новый свой фильм, поставленный уже на Ленинградской студии документальных фильмов, режиссер-социолог снова выстраивал как каламбур, но только как каламбур, чутко подслушанный в самой что ни на есть деловой практике! Весь фильм директор обувной фабрики, его подчиненные, заместитель министра... играют. И размышляют об игре. Так сказать, отдают потехе — время.

Искушенному читателю, конечно же, ясно, что каламбур тут особый, потерявший легкомысленный оттенок. Деловая игра — один из методов экономической подготовки — входит в программу вузов, курсов для хозяйственников. Предварительное «проигрывание» со многими вводными и неизвестными позволило удачно выбрать, например, места для строительства флагманов НТР — автозавода в Тольятти и КамАЗа в Набережных Челнах.

Не будем, однако, преувеличивать степень искушенности зрителей. Даже сами деловые



«Игры деловых людей»

люди все еще с опаской относятся к идее потехи-прогноза, потехи — выбора решения. И четкая двухчастевка «Игры деловых людей» должна сослужить прежде всего популяризаторскую службу, познакомив тысячи и тысячи с принципами и смыслом «дела-потехи». А. Каневский отлично понял эту сторону задачи и мягко, но уверенно помогает будущим зрителям добраться до сути, подбрасывая по ходу «самоигральные» параллели с кегельбаном, костями, выставив на сюжетный кон такую общеинтересную вещь, как туфли на платформе: их выпуск и «проигрывается» участниками фильма. Непринужденность, вовлеченность в действие, прихотливая смена настроений — от иронии и угрюмости к активному поиску, самолюбивой защите своего решения — создают в фильме атмосферу «без пустот», делают его зрелищным, взрыхляют почву для восприятия и соразмышления.

И есть о чем. Конечный предмет исследования ведь в высшей степени серьезен и важен.

Говорит с экрана профессор И. М. Сыроежин:

«Что такое управлять хозяйством... опираясь только на опыт прошлых лет? Это... управлять автомобилем, глядя не в ветровое стекло, а только в зеркало заднего обзора. А ветровое стекло замазано... Естественно, что вы сможете более или менее прилично вести машину и не разобьетесь только тогда, когда у вас есть некоторые заранее заданные ограничения на повороте дороги. Дорога не сильно петляет, она делает так, небольшие зигзаги, но через заднее стекло вы успеваете заметить, что начинаете съезжать к обочине и можете выправить руль.

Так вот. Дело не в том, что скорости изменились. Дело в том, что дорога стала петлять! И в этом случае управлять машиной только по зеркалу заднего обзора практически немыслимо. Вы не успеете выправить руль, как свалитесь в канаву. Значит, задача состоит в том, чтобы отмыть ветровое стекло. Тогда вы будете видеть повороты загодя. И то, какие повороты были сзади, вам становится безразлично... Нынешняя ситуация в управлении — она представляет собою отмывание ветрового стекла».

Еще один парадокс, действительно смущающий и, более того, возмущающий привыкших к планированию «от достигнутого», к движению по принципу «по одежке (применительно к фильму — по обувке) протягивай ножки», все еще настолько привычному, так фундаментально и всесторонне обоснованному, что

споры и неприятие новых подходов неизбежны. Двумя-тремя точными штрихами фильм представляет нам этих спорщиков: «Ничего не выйдет», «Погорят с планом», «Чтобы обувь на рынок, как и на выставку? Бред!» Но вот что примечательно: кажется, что в этих коротеньких сценках режиссер и его соавтор оператор В. Дьяконов уже выбором поз, в которых предстают перед нами противники в кадре, выразительно их характеризуют: эдакие иглистые ежи, боком, вполоборота, глазами в сторону, усмехающиеся над привычкой ориентироваться «по зеркалу заднего обзора». И прямые, смелые — те, кто помечен авторской симпатией,— повернуты на камеру, на нас с вами: как в кадрах интервью с профессором Сыроежиным или с директором фабрики, упрямцем Йохансоо.

Но это не плакат, все это дается без нажима. Да и площадь для развертывания глубоких нравственных противостояний, которой располагали авторы, крошечная. Но в том-то и дело, что увлеченные ходом исследования, зараженные парадоксальностью ситуации, мы сами начинаем ощущать, как к соразмышлению присоединяются эмоции — осуждение или сочувствие. Экономическая проблема и ее игровая модель, погруженные в реальную среду с ее страстями, оказываются под стать взаправдашной драме.

А вспомните уже совершенно «учебную», не отягченную вескими последствиями игру в финансовом институте! Сколько по ходу ее разбросано точных психологических штрихов, маленьких открытий в характерах, усмешливых прорицаний. Здесь и серьезность, самобытность, умение еще в институтской среде почувствовать себя завтрашним ответственным деятелем. Здесь и бурсацкая беспечность, за которой не только милые наивности и невызубренные лекции, но и, увы, формирующиеся паразитические склонности. Может быть, мы и перегружаем дополнительными значениями эти весело снятые сценки, но такова уж логика самого фильма: за восемнадцать минут он успевает быть и информатором, и репортером, и публицистом. И не позволяет себе ни одной «бессмысловой» паузы.

Это трудно, если еще заботиться и об изяществе, живости всего строя картины, если рядом с точными социальными целями, жесткой задачей у авторов есть тяга к свободной фиксации жизненного своеобразия. Тут не все удается, что-то приходится спрямлять. Кое-где в ущерб главной задаче: хотелось бы еще более четкого толкования предмета. Ча-

«Игры деловых людей»

ще — в ущерб жизненности и полнокровию (обидно «обрублен» портрет Йохансоо, в котором угадывается очень богатая натура). Припомним, однако, как беспардонно болтлив бывает наш документальный экран, и порадуемся тому, что тут он говорит только «по делу». Примем во внимание и то, что часто схема в таких попытках давит и подминает под себя все живое — и поддержим намерения Каневского и Дьяконова иначе отнестись к человеку: не только как к функции. Борьба этих начал — судьба каждого серьезного исследователя и художника, работающего на опасно коротком метраже.

Главный урок «Игр деловых людей» все-таки не в удачном (в целом) рассчитанном соотнесении «того и этого». Представляется, что дело тут и весь секрет — в активном, заинтересованном и, прежде всего, грамотном отношении к предмету исследования. Особый акцент хочется поставить на слове «грамотном»: вот где и оборачивается удачей постоянство журналистских привязанностей Каневского, его давняя верность теме. Явление, которое «по случаю» открылось бы лишь «экзотическими» необязательностями, в этом фильме раскрывается в диалектической связанности, в живом сплетении интеллектуального и психологического, позиций и характеров (пусть и обозначенных поневоле скупо).

Свой угол зрения на время, способность прислушиваться к его каламбурам и извлекать из них смысл, то есть все то, что выработал режиссер годами, фильмами, общением с интересным кругом людей, уберегли его от привычных грехов дилетантов, легко колеблемых из крайности в другую; надо ли напоминать, сколько таких дилетантов в нашем документальном кино.

Впрочем, рецензия эта не монопортрет, а указание на крепкую тенденцию, нарабатываемую сегодня. Именно в круге *своих* тем вырастают Б. Рычков, Ф. Соболев и другие крупные публицисты экрана. Заметим еще, что и они смело выходят на парадоксальные, изломные, напряженные ситуации времени и мышления («Личная ответственность», например). Складываются целые коллективы, выбравшие путь *такой* публицистики. Определяются их тематика и стиль. Такова Киевская студия научно-популярных фильмов, так, думается, складывается путь ЛСДФ, в беспокойных стенах которой и оказался нужным А. Каневский.

Это о документальном.

И — попутное соображение. Давно не утихают споры вокруг «интеллектуального экрана», не смолкают призывы проникать в новые сферы, открытые веком. Но лидером подчас оказывается здесь не многометражное, с покушениями на философский масштаб полотно, а иногда именно двухчастевка, предмет размышления которой наэлектризован интеллектуальной борьбой, парадоксален, смел, поспевает за истинными запросами дня.

Может быть, сюда и должны *пока* сместиться сегодняшние споры об интеллектуальном кино? Я этого не утверждаю, а только предлагаю учесть еще и эту возможность.

О. Михайлова

Богатства земли молдавской

«Гроздья радости»
Автор сценария Л. Бусуйок. Режиссер-оператор А. Бурлака. Звукооператор И. Бойко. Редактор Д. Олэреску. «Молдова-филм», 1973

«Магистральный путь развития сельского хозяйства»
Режиссер П. Унгуряну. Операторы В. Боянжиу, Г. Георгицэ, И. Поздняков. Звукооператоры И. Бойко, Б. Опачевский. Редактор Д. Олэреску. «Молдова-филм», 1973.

«Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации»
Автор сценария Н. Бодюл. Режиссер Т. Бокэнеску. Операторы В. Ишутин, А. Бурлака, А. Юрьев. Звукооператор М. Исипчук. «Молдова-филм», 1974.

«Сады идут в завтра»
Режиссер Т. Бокэнеску. Оператор Г. Георгицэ. Звукооператор Б. Опачевский. «Молдова-филм», 1974.

На просторных дорогах Молдавии, бегущих по щедрой и богатой земле среди кудрявых виноградников, румяных садов и зеленых

полей, нынче нередко встречаются стрелки-указатели с пока еще непривычными для нашего глаза надписями: «совхоз-завод», «совхоз-фабрика».

Эти скромные придорожные указатели вспоминались и во время просмотра программы молдавских документальных лент, связанных с новыми тенденциями и насущными проблемами сельского хозяйства: производственной кооперацией и аграрно-промышленной интеграцией, которые сегодня особенно характерны для жизни молдавского села.

Сегодня в республике действуют более трехсот специализированных и межхозяйственных объединений, предприятий, комплексов, давших в минувшем году около 30 процентов валовой сельскохозяйственной и промышленной продукции. Как показал опыт, накопленный в республике, производственная кооперация хозяйств и аграрно-промышленная интеграция оказались наиболее эффективными формами концентрации и специализации сельскохозяйственного производства. Крупные сельскохозяйственные комплексы индустриального типа характеризуют ныне новую, интенсивную экономику молдавского села.

...Пожалуй, в каждой серьезной работе кинематографистов, касающихся экономических проблем, в последнее время ощутимо стремление не просто осветить или запечатлеть тот или иной хозяйственный, экономический процесс, но и прежде всего — умение аналитически вторгнуться в живое, только еще набирающее силу начинание, выявить его корни и попытаться исследовать как закономерность его возникновения, так и его перспективы.

Это характерно и для молдавских документалистов, активно обративших свои камеры к сельскому хозяйству республики, уверенно ставшему после XXIV съезда КПСС на путь концентрации производства и более углубленной специализации. Одна за другой выходят на экран ленты: «Гроздья радости», «Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации», «Магистральный путь развития сельского хозяйства», «Сады идут в завтра» (последняя удостоена Золотой медали на Международном кинофестивале сельскохозяйственных фильмов в Праге) и т. д.

Социальные преобразования в жизни села исследуются в этих фильмах в более или менее близкой друг другу манере: жизненное явление, привлекшее внимание автора ленты, рассматривается обязательно в его разнообразных гранях и поворотах, а затем зритель отсылается к практике, подтверждающей выгоды и плодотворность внедрения и распространения проанализированного опыта. Таков принцип.

Но от фильма к фильму ощутимо нарастает еще и стремление к обобщению фактов, к более глубокому и острому проникновению в материал. Ощутимы и настойчивый поиск новых выразительных средств и все большая свобода в использовании кинематографических приемов (именно творческой свободы, раскованности не хватало первым «пробам камеры» на эту тему).

«Гроздья радости» — одна из ранних лент студии, связанных с проблемами кооперации,— по форме и направленности своей ближе всего к киноплакату с его активным, резким монтажом, строгим лаконизмом, прямым «лобовым» сопоставлением цифр и фактов. На примере виноградарского хозяйства раскрыты преимущества более высокой формы кооперации. Внимание зрителей концентрируется на новейших методах обработки культуры, ликвидации многосортицы и, особенно, на уборке урожая, процессе исключительно сложном, испокон веков осуществляющемся вручную; наконец, на переработке сырья механическими поточными линиями. Первая ласточка в этом процессе — механическая автопогрузка; затронув эту тему, авторы картины не обходят связанных с нею трудностей и огорчений; они, разумеется, видят огромную пользу, приносимую механической автопогрузкой, но помнят и о том, что поиск всегда связан не только с обретениями, но и потерями. Самое существенное тут все же в том, что поиск этот обращен в завтрашний день.

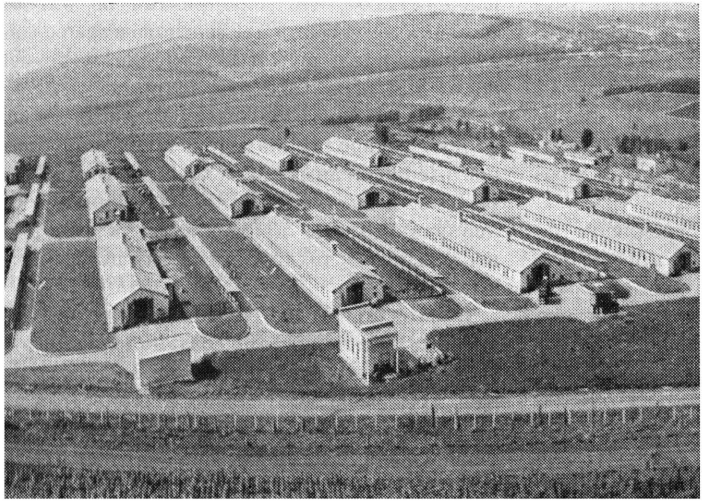
Большинство эпизодов поданы в фильме короткими фрагментами. В рассказе заметно превалирует дикторский текст. Причем чувство меры нет-нет да изменяет сценаристу и режиссеру — текст несоразмерен с изобразительным рядом, поэтому диктор нередко переходит на излишне учащенный, форсированный темп повествования. Картина воспринимается скорее всего как заявка, как разведка... Как контур будущих работ.

Как продолжение того ценного, что было найдено в «Гроздьях радости», воспринимается фильм «Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации». Принимая — как и в первой картине — за точку отсчета принцип деловитости, тщательности исследования, реалистической оценки уже сделанного, состоявшегося, фильм этот стал для молдавских кинематографистов как бы новой ступенью на пути к еще более емкому выявлению тех тенденций, которые настойчиво утверждаются после XXIV съезда партии в жизни.

Современная материально-техническая база открывает четкие перспективы для интенсификации сельского хозяйства, для роста и развития животноводства и земледелия. Работая над фильмом, его авторы скрупулезно внимательны к каждой детали, к каждой цифре, к каждому факту. Они предлагают зрителю своего рода наглядное пособие, основанное на реальных фактах, выверенных и утвержденных повседневной практикой. Картина показывает, что новые экономические условия ведут не просто к новым методам ведения хозяйства, а и по-новому организуют и централизуют его.

Мысль об этом красной строкой проходит сквозь всю картину.

Обособленное существование отдельных хозяйств сегодня оказывается прежде всего нерентабельным и потому чем далее, тем более невозможным. А перестройка форм и методов планирования и организации производства, которая идет сейчас в сельском хозяйстве республики, влечет за собой — как по цепной реакции — необходимость единого комплексного ведения всех работ. В ленте «Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации» молдавские документалисты специально рассматривают проблемы индустриализации кормовой базы, создания предприятий по производству кормов, по выращиванию соответствующих сортов кукурузы, гранулированию кормовых смесей, использованию хлореллы, утилизации



«Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации»

отходов.... И тут же идут практические доказательства необходимости еще более широкого распространения всех этих способов интенсификации сельскохозяйственного производства. В частности, на примере Сорокского аграрно-промышленного комплекса, где внедряются интенсивные методы содержания скота; в кадрах, посвященных этому хозяйству, как нельзя более убедительными кажутся сообщаемые экраном цифры и факты. И следующее звено — проблема новой расстановки кадров животноводов — органически возникает из предшествующего рассказа как прямое логическое его следствие. Внимание зрителей обращено на любопытную подробность: свинарь за пультом управления. Позиция пока еще во многом непривычная. Однако непривычная для тех, кто не знаком с работой животноводческих комплексов, созданных в последнее время. Свинофабрика автоматизирована, и в распоряжении оператора — пульт управления телевизионной системой. Камеры работают повсеместно — во всех звеньях и службах комплекса. Таким образом, в сельское хозяйство приходят сейчас люди, чей культурный уровень, знания, профессиональная подготовка не уступают рабочим высокой квалификации. В этих эпизодах приоткрываются контуры будущего, когда центральное место в сельском хозяйстве займут операторы крупных комплексов, технологи, инженеры, диспетчеры, способные управлять технологическими процессами в соответствии с требованиями передовой науки. Когда техническая профессия станет на селе естественной, еще одним подтверждением слияния сельскохозяйственного и промышленного труда.

Основной прицел фильма — стремление по возможности объемнее, полнее запечатлеть новые явления в сельскохозяйственной практике, те, в которых авторы видят заявку на завтрашний день; желание не просто рассказывать о сделанном, а проанализировать сложившуюся практику, обменяться опытом в картинах типа «Специализация и концентрация животноводства путем межколхозной кооперации» является основным, руководящим.

В связи с этим едва ли не главная смысловая нагрузка ложится на эпизоды приезда гостей из других республик и братских стран. Но это не парадно-традиционное завершение ленты: мы видим, что опыт молдаван по-настоящему глубоко, практически интересует их коллег; многое — догадывается зритель — они уже приняли на вооружение, но еще больше им предстоит узнать, знакомясь с экономическими основами межколхозной кооперации, принципами ее организации, так же, как молдавские товарищи учились и учатся у своих друзей из РСФСР, Украины, Грузии, Узбекистана и других республик.

Цикл документальных лент о сельском хозяйстве, снятых на «Молдова-филме», внутренне прочно связан. И не только потому, что картины тематически продолжают одна другую. Разом представленные на экране, они производят впечатление компактной рукописи, в которой многое еще в набросках, многое не отшлифовано, приблизительно, но в целом уже видно, что главное направление намечено, определено как основа для дальнейшего авторского поиска.

В этом смысле симптоматично название еще одного фильма из этой серии: «Магистральный путь развития сельского хозяйства», где, вновь обращаясь к теме влияния и роли технического прогресса в жизни деревни, авторы подчеркивают, что мероприятия по интенсификации земледелия и животноводства создают и принципиально новые условия и возможности для использования техники.

Как раз многоотраслевые хозяйства и позволяют наиболее полно использовать мощность современных сельскохозяйственных агрегатов, ведут к объединению техники в специализированные предприятия, к работе по непрерывному технологическому циклу и графику.

В Молдавии, в Чадырлунгском районе, впервые в нашей стране создано подобного рода объединение. Авторы картины «Магистральный путь развития сельского хозяйства» предоставляют слово самим участникам эксперимента, желая услышать именно от них о том, какими путями они добились самого высокого

в республике коэффициента в использовании техники.

Фильм выстроен как серия интервью. И вероятно, наибольшей трудностью в смысловой организации картины было умение не повторяться в этих интервью, найти в каждом отдельном случае свой поворот темы, побудить того, кто в данный момент представлен на экране, открыть зрителям обязательно какие-то новые стороны в интересном начинании.

Точным отбором материала, умелым последовательным наращиванием аргументов, фактов, из интервью в интервью развивая и углубляя главную мысль картины, четко построив синхронные записи, авторы доказательно утверждают огромные потенциальные возможности, возникающие в сельском хозяйстве в ходе технического переустройства, необходимость комплексной механизации, электрификации производственных процессов, широкого применения новых индустриальных технологий.

Фильм начинается с короткого интервью первого секретаря Чадырлунгского райкома партии Марьясова. В его размышлениях сформулированы основные принципы новой формы организации использования сельскохозяйственной техники и вытекающие отсюда задачи и проблемы, те, которые предстоит решить, и те, которые уже решают созданные в районе объединения.

Положения, высказанные Марьясовым, находят затем веское подтверждение в размышлениях специалистов о функциях объединения, о несомненных его преимуществах, о первых очевидных успехах: это заметное упорядочение инженерно-технической службы, правильная организация технического обслуживания хозяйства, ликвидация ручного труда (одна из существеннейших проблем во многих хозяйствах!), высокий коэффициент отдачи техники при сосредоточенном, комплексном ее использовании.

«Инженер и механизатор перестали быть снабженцами,— подчеркивает председатель объединения Моленов,— они имеют возможность глубже заниматься вопросами технологии, рационализации, повышения эксплуатационных качеств каждой машины».

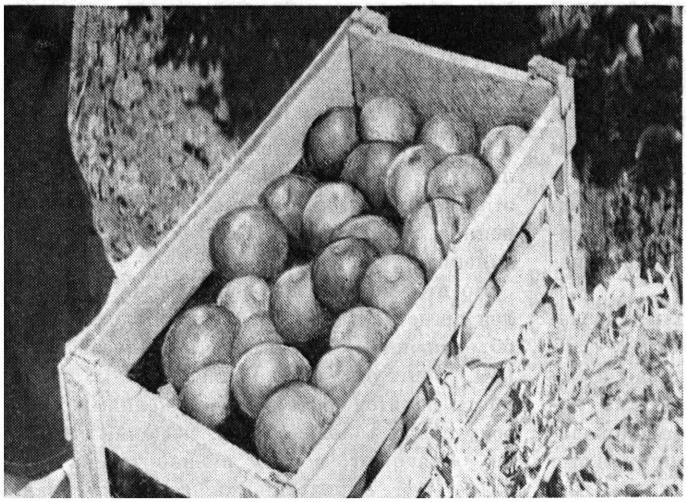
Картина «Магистральный путь развития сельского хозяйства» весома деловым анализом социальных, экономических перемен, происшедших в колхозах и совхозах республики, особо интересна тем, что говорят об этих переменах как те, кто работает в объединениях, так и те, для кого работают эти объединения.

Во второй половине ленты экран предоставлен представителям хозяйств, обслуживаемых объединением. Председатель колхоза, агроном, бригадир тракторной бригады, трактористы делятся своими соображениями по поводу новых условий труда, созданных в районе, объясняют, почему именно теперь стала возможной маневренность в использовании техники, повысилось качество выполнения механизированных работ, создалась возможность сокращения агротехнических сроков. Убедительно выглядит и цифра урожая по Чадырлунгскому району после создания объединения — в среднем 42 центнера с гектара.

Опыт чадырлунгцев подытоживает заместитель председателя Совета колхозов Молдавской ССР товарищ Машталер. Суммируя накопленные в районе достижения, он говорит о росте объединений, причем не только в области электрификации и механизации, но и мелиорации, где сейчас сконцентрирована мощная техника. А ведь прежде отдельные хозяйства не имели возможности ни купить, ни использовать эффективно и с полной отдачей мощную сельскохозяйственную технику.

Фильм «Магистральный путь развития сельского хозяйства» скомпонован так, что по мере его развития все яснее становится необходимость перемен, нововведений, ломки старых и рождения новых форм. В нем ощутимы и перспективы, открывающиеся в результате уже предпринятых начинаний, те новые ступени в переустройстве сельского хозяйства, которые станут достижениями завтра.

Запечатленный на пленку опыт одного из районов Советской Молдавии предстает поэтому не частным изолированным явлением.



«Сады идут в завтра»

В этом районе — ростки будущего, чувствуется действие общих закономерностей, характерных для развития сельского хозяйства в стране после XXIV съезда КПСС.

Молдавские документалисты продолжают настойчиво пропагандировать опыт действующих объединений. Очень ценно при этом, что в последних своих работах они ищут новые выразительные художественные средства, применяют формы подачи материала, которые оставались вне поля их зрения в предыдущих лентах.

Межколхозная кооперация самым непосредственным образом коснулась одной из ведущих сельскохозяйственных отраслей Молдавии — садоводства, открыв и в ней большие потенциальные возможности.

Картина «Сады идут в завтра», рассказывающая об этих проблемах, невелика по объему. Однако ее авторам, пожалуй, впервые в цикле созданных молдавскими документалистами сельскохозяйственных лент, удалось достичь органического сочетания звукового и изобразительного ряда, найти точную меру уплотненности и конденсации материала, добиться живой, ненавязчивой интонации. В отличие от прежних лент в фильме «Сады» Т. Бокэнеску не переносит всю нагрузку на дикторский текст или синхронные интервью. Он может это сделать потому, что оператор Г. Георгицэ нашел много поэтических деталей, снимая самые, казалось бы, будничные, рабочие процессы. На экране не только хороводы цветущих деревьев или теплые краски только что снятых с ветвей пламенеющих яблок... В том же поэтическом ключе оператору удалось снять одну из самых трудоемких операций — обрезку деревьев, которая теперь в садах, спроектированных соответственно новым нормам, стала намного проще и легче. Камера Г. Георгицэ живо передает стремительный темп работы и, легко подымаясь над садами, открывает удивительно живописные панорамы, которым, кажется, нет ни конца, ни края. Оператор постоянно ищет на протяжении всей картины контакта и внутренней сцепленности зрительного ряда со смысловой нагрузкой того или иного эпизода. Отсюда и рождается ее композиционная, стилевая цельность, внутреннее единство.

Великолепны кадры создания новых садов, массовой посадки деревьев. Эти эпизоды при всей их практической нацеленности (речь ведь идет о пропаганде новых методов) в какой-то момент приобретают символическое звучание. Перед нами то новое понимание

жизни, которое несет с собой не только пользу, но и красоту.

Этому вторят и такие, казалось, прозаические фрагменты, как рассказ об автоматическом управлении поливом земель, об орошении. Авторам оказалось в этих эпизодах под силу достичь в использовании изобразительных средств строгого соответствия тому тону делового разговора о путях переустройства хозяйства, насыщенного цифрами, терминами, который был обусловлен утилитарной функцией фильма.

Картина «Сады идут в завтра», награжденная, как уже отмечено выше, Золотой медалью на Международном кинофестивале в Праге,— несомненная удача студии. В ней полнее всего сказался ранее накопленный опыт, результат делового анализа тех находок и потерь, которые были присущи предыдущим сельскохозяйственным картинам «Молдова-филма». Можно поэтому сказать, что «Сады» — это своеобразный качественный рывок в работе молдавских документалистов. В фильме чувствуется уверенное владение материалом, умение облечь его в интересную, яркую форму, когда и сухие деловые рассуждения открываются в своей скрытой поэтической сути.

Конечно, определенную роль в этом сыграла и сама фактура материала, которому посвящен фильм, нежная красота, пышное цветение фруктовых садов, их свежие прозрачные краски — все это уже само по себе способно вызвать у зрителей ощущение радости. Но красота садов не существует в фильме сама по себе, она служит той главной деловой мысли, во имя которой и была снята картина.

Фильм «Сады идут в завтра», на мой взгляд, как бы завершает тот цикл молдавских документальных лент, о котором шла речь в этих заметках, лент, объединенных не только тематически, но и стилистической общностью.

Этот цикл носит серьезный утилитарный характер: он предназначен помогать изучению и распространению опыта лучших молдавских сельскохозяйственных объединений, уже доказавших на деле правильность избранного ими пути. Цикл этот поэтому доказывает, что серьезное кинодокументалистское искусство не боится открытого обращения к проблемам экономическим, хозяйственным. Если хотите, не боится оно и прямой установки на инструктивность, своего рода «открытые уроки», обращенные прежде всего к практически заинтересованному в таких уроках зрителю. И то, что молдавские кинематографисты уверенно и убежденно взялись за такой материал, почти синхронно следуя за первыми шагами агропромышленных объединений республики, их ростом и развитием, заслуживает быть отмеченным.

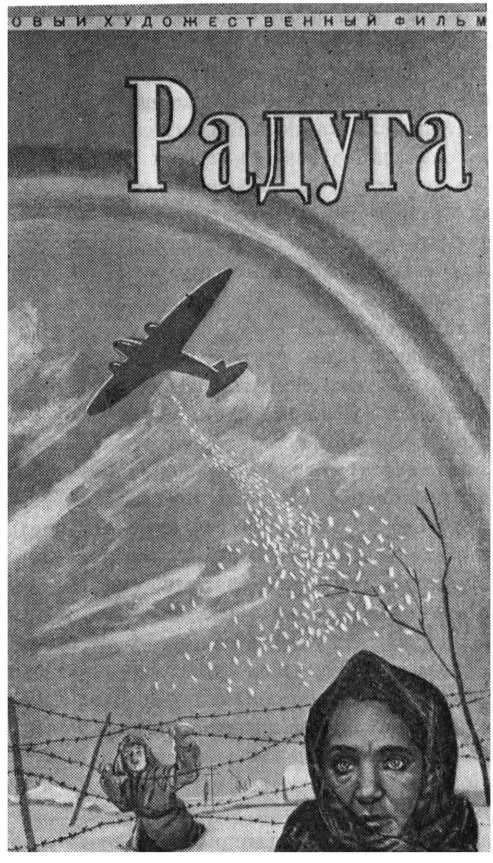
Вероятно, в последующих работах молдавские документалисты найдут иные пути и способы в исследовании лежащего перед ними актуального жизненного материала. Возможно, они обратятся и к тем нравственным проблемам, которые возникают, не могут не возникнуть в связи с экономической перестройкой, происходящей на селе. Такие мотивы недавно остро и убедительно прозвучали в киргизском документальном фильме «За что премия?», как известно, не замкнутом на чисто информационной функции, а устремленном еще и к осмыслению тех моральных критериев, которые формируются в сознании человека, активно включившегося в работу по дальнейшему развитию социалистической экономики.

Кстати, контуры этой темы уже возникают отдаленно в таких картинах, как «Магистральный путь развития сельского хозяйства». За сухими характеристиками здесь стоит многое — и прежде всего комплекс моральных проблем, новых нравственных норм, задач этического порядка, встающих перед работниками хозяйств, начавших работу по-новому. Хозяйственное переустройство ведет к новым формам деловых взаимоотношений между работниками, стало быть, и к переменам в сфере человеческого сознания, к ломке определенных устоев и канонов. В кинематограф все это, несомненно, придет скоро. Ведь каждый новый рабочий день документалистов республики вписывает новые страницы в летопись тех перемен, которыми сегодня живет щедрая молдавская земля.

Фильмы-бойцы

«Радуга»

Киевская киностудия, 1943. Сценарий В. Василевской. Постановка М. Донского. Оператор Б. Монастырский.



Книга В. Василевской «Радуга» взволновала меня до глубины души, так, как только может взволновать суровая правда, освященная трепетной мыслью художника. Вскоре мне поручили работу над экранизацией этой повести.

Многое дали мне поездки на фронт, когда я увидел первые освобожденные от немцев селения Подмосковья, разговаривал с людьми, которые жили на временно оккупированной территории.

Вышедшая из землянки крестьянка Мария Тимофеевна говорила, сложив руки на груди и глядя мне прямо в глаза, вероятно, чтобы увидеть, доходят ли до меня ее простые слова:

«Ты, очевидно, не знаешь, что такое фашисты. Вот я потеряла многих своих родных, осталась у меня одна дочка. Дома у меня нет; почтальон носит мне письма от сыновей с фронта в землянку, потому что я вырыла ее на том месте, где был мой дом. Так вот, скажу тебе — я дождусь дня, когда фашист к себе будет возвращаться не так, как сюда пришел, он будет жалкий, голодный, холодный, бояться станет на людей смотреть, как волк, станет озираться...» Впоследствии эта мысль простой крестьянки легла в основу одного из главных эпизодов фильма.

Чувства, свойственные героям картины, наполняли и души участников фильма. Актриса Е. Тяпкина в день съемки получила извещение о гибели сына. Мы решили ее не беспокоить, и я дал команду отменить съемку. «Нет, Марк Семенович,— возразила актриса,— я буду сниматься. Ведь мы воюем своим искусством...» Был дан полный свет. Снимался эпизод: мать у тела убитого сына.

Повесть Ванды Василевской пропитана суровым реализмом и вместе с тем это необыкновенно поэтичная книга. Уже в самом ее названии было заложено поэтическое, народное начало. Ведь радуга, по народным преданиям,— это символ грядущего освобождения,

Продолжение. Начало публикации см. в № 1 «ИК» за этот год.

символ надежды. Мы стремились сохранить суровую поэтику повести, найти ей кинематографический эквивалент и вместе с тем выразить именно этот победный пафос повести.

В поисках стилистики фильма, его образного строя я обращался к украинским народным думам и сказам, в которых народ выражал себя, свою душу и сердце, свою боль и надежды. В народном искусстве действуют красивые, возвышенные люди, творящие добро, а враги очерчены резкими, жесткими красками.

Именно так мы и выбирали актеров. Мы хотели, чтобы это были люди талантливые и вместе с тем обладающие достоверностью типажа. И мы не ошиблись в нашем выборе. Наталья Ужвий, исполняющая роль Олены Костюк, создала образ поистине потрясающей трагедийной силы.

Правдиво и искренне сыграла в фильме А. Лисянская, создавшая трогательный образ многодетной колхозницы Малючихи.

В работе над «Радугой» я руководствовался горьковским определением человека, имя которого «звучит гордо». Великая Отечественная война советского народа против фашистских захватчиков подтвердила эту мысль А. М. Горького с силой, потрясшей весь мир.

Только у того, кто по-настоящему умеет любить, рождаются чувства священной ненависти. Сердца советских людей вместили в себя боль всего мира. Мы ненавидели фашизм, потому что любили человека, ценили теплоту дружеского рукопожатия, нам были дороги простые человеческие чувства братства и товарищества, которые фашизм выжигал каленым железом из человеческого сознания.

Особо мне хочется сказать о детских образах фильма. За страдания детей у нас был особый счет фашизму. Прежде чем приступить к работе, я долго присматривался к детям, наблюдал, как переносят они тяготы ненормального и страшного времени. И многому у них учился.

Вспоминаю разговор с маленькой девочкой, игравшей в «Радуге». В момент, когда она сидела в комнате у трупа убитого фашистом маленького брата, звукооператор настаивал, чтобы она говорила громче. Я попросил ее об этом, а она мне ответила: «Фашисты убили Мишку, мне грустно, а если сказать об этом громко — не будет грустно. Вот когда надо будет прогнать фашистов, тогда я скажу громко». И действительно, когда она работала в эпизоде во время прихода немцев с обыском, девочка сердито и громко кричала на актера в немецкой форме: «Фриц, фриц, пошел отсюда!»

В январе 1944 года «Радуга» была выпущена на экраны. Вскоре к нам стали приходить письма, из которых чувствовалось, что фильм дошел до сердец тех, кто сражался с фашизмом. И это было для нас самой большой наградой. Тогда был издан приказ Политуправления: всем войскам, частям и подразделениям смотреть «Радугу»; появились многочисленные статьи и отклики в нашей прессе, положительно оценивающие нашу работу.

Мне памятна и телеграмма от президента США Франклина Рузвельта. Вот ее текст: «В воскресенье в Белом доме смотрели присланный из России фильм «Радуга». Я пригласил профессора Чарлза Болена переводить нам, но мы поняли картину и без перевода. Она будет показана американскому народу в подобающем ей величии в сопровождении комментариев Рейнольдса и Томаса. Франклин Рузвельт».

Прошло тридцать лет после окончания второй мировой войны. Выросло новое поколение, для которого каждый прожитый день — мирный. Это поколение составляет сегодня половину жителей нашей планеты.

Фашизм был и остается идеологией и практикой враждебной человеку, это всегда надругательство — духовное и физическое — над личностью.

Еще одно подтверждение тому — недавние события в Чили.

И покуда будет жить фашизм на нашей планете, думается, что «Радуга» не утратит своей актуальности.

М. Донской

«Два бойца»

Ташкентская киностудия, 1943. Сценарий Е. Габриловича. Постановка Л. Лукова. Оператор А. Гинцбург.

Два бойца — один кузнец с Урала (актер Б. Андреев), другой — сварщик из Одессы (актер М. Бернес) — соединены дружбой, чудесной, глубокой, нежной и преданной, такой, какая часто возникает между хорошими людьми в тяжелой военной обстановке. Эта дружба чиста, лишена какого бы то ни было расчета и полна естественного оптимизма. Она напоминает дружбу юношей-школьников, стихийно верящих в себя и друг в друга и в свою будущую счастливую жизнь. Уже этот органический, глубокий оптимизм, расцветающий в тяжелом военном труде, по-моему, составляет первую прекраснейшую удачу картины.

Друзья очень заботятся друг о друге. Один из них любит девушку, другой помогает ему в трудном деле объяснения в любви. Они немного ссорятся по явному недоразумению, но участие в общем бою за героический город снова сводит их вместе. Вот и весь сюжет. Повторяю, он очень прост, но осуществлен силами прекрасных актеров. Это вторая большая удача картины.

Б. Андреев, играющий кузнеца, по совести говоря, просто поразил меня каким-то сверхдальним проникновением в психологию образа. Его медленная речь, манера шевелить губами чуть не перед каждым словом, как будто бы он повторяет его, прежде чем сказать; походка, то тяжело, то вдруг легко несущая массивное тело очень сильного человека; взгляд, то по-детски серьезный, то по-мужски решительный,— все точно говорит вам: «Вот сейчас мне неохота, а уж если будет охота, тогда держись!» Он напоминает одного из тех легендарных русских кузнецов, которые умели одним тяжелым ударом расплющить кусок железа или же легким движением того же молота придать ему точно рассчитанную форму.

Необыкновенно удалась Андрееву ясность и непосредственность характера. Веришь каждому его слову, каждому поступку и чем внимательнее следишь за ним, тем больше его любишь. Я убежден, что зритель нашей страны тепло примет образ, сыгранный Андреевым, и надолго запомнит его.

Второй герой картины родился и вырос в Одессе. Веселый, доброжелательный ко всем, музыкально одаренный и, как все одесситы, немного смешно влюбленный в родной город, он проходит через всю картину, неся с собой юмор и песню. Я считаю очень большой удачей актера и режиссера то, что смешные выходки героя и веселые его песни направлены

не в зрительный зал, а к товарищам, которые его окружают на экране. Каждая шутка, каждая улыбка так глубоко слита с желанием помочь другу, облегчить товарищам подчас создающуюся исключительно тяжелую обстановку, что постепенно вырастающий образ далеко выходит за пределы образа анекдотического «веселого одессита», который мы раньше довольно часто встречали. Бернес играет легко, просто и удивительно правдиво.

В. Пудовкин.

«Правда», 10 октября 1943 г.

«Новые похождения Швейка»

«Союздетфильм», 1943. Сценарий Н. Рожкова и Е. Помещикова. Постановка С. Юткевича. Оператор М. Магидсон.

Вот он снова перед нами — старина Швейк, наш давний знакомец... Швейк, бравый солдат из Праги. Где только ни встречался он нам! В каких только формациях ни видали мы его после того, как впервые появился в гениальной сатирической эпопее Ярослава Гашека!? Со страниц книги, ставшей одной из самых популярных книг двадцатого века, бравый солдат Швейк сошел на театральные подмостки. Похождения его дописывал друг покойного Гашека, писатель Ванек. На сцене его воспреемником был Пискатор. Лукаво-простодушное, курносое лицо Швейка долго не сходило с экранов Европы. Потом он перекочевал на сцены наших советских театров, и Охлопков дал нам возможность от души похохотать над веселыми приключениями незадачливого, но вечно живого Швейка в постановке Московского реалистического театра.

В первую пору Великой Отечественной войны Швейк снова пришел к нам. Появились в печати «Новые похождения бравого солдата Швейка», усыновленного писателем Слободским. А сегодня на наших экранах мы видим, как выступает Швейк против Гитлера — в солдатской киносказке, поставленной Сергеем Юткевичем по сценарию Е. Помещикова и Н. Рожкова.

Это новое пришествие Иосифа Швейка, несомненно, очень заинтересует почитателей бравого солдата, и, конечно, миллионы зрителей захотят снова встретиться с прославленным веселым и неумирающим персонажем.

Фигура Швейка — пожалуй, самый популярный образ из всех созданных в литературе после войны 1914—1918 годов. Кто не знает Швейка?! Мнимый идиот, невольный симулянт, за общепризнанным защитным слабоумием которого припрятан мудрый солдат-

ский стоицизм, за невозмутимой, пунктуальной назойливостью скрывается тонкая издевка, а за лучезарным шутовским усердием, за наивной болтливостью и показным простодушием таится целая философия старого окопника, с его мудрым отношением к жизни, опасностям и превратностям солдатской судьбы.

Разумеется, Швейк изменился с годами. Он не постарел, но приобрел много новых черт в своем характере. Швейк, выступающий сегодня в фильме Сергея Юткевича против немецкого фюрера, во многом отличается от того потешного, незлобивого и мудрого простофили, который воплощал в себе пацифистские чаяния Гашека. Сегодняшний Швейк, Швейк Юткевича, ведет себя куда более воинственно, чем его чешский прародитель. Он стал более активным, и хотя на него попрежнему валятся все шишки, все же Швейк в своем новом пришествии к нам — не только комическая жертва солдатского рока, но и храбрый, деятельный участник множества героических эпизодов, составляющих новую эпопею о бравом солдате.

Внешне Швейк (его играет артист Б. Тенин) мало изменился. Мы сразу узнаем эту знакомую всему миру глуповатую физиономию, нос картошкой, добродушную улыбку, глаза, прячущие на своем дне зоркую хитрецу, мешковатую фигуру человека, всем своим видом показывающего, что хорошая сосиска куда больше по душе ему, чем насильно врученная немецким командованием винтовка. Но лицо сегодняшнего Швейка стало более осмысленным. За новыми злоключениями, забавным дурачеством и хитроумными проделками уже явственно проступает почти нескрываемое негодование человека, который вот-вот сбросит с себя защитную личину шута, балясника и будто бы невменяемого идиота и открыто, с оружием в руках, выступит против тех, кто разорил, опоганил его родину, вовлек миллионы людей в дичайшую и кошмарную бойню. Швейк сегодня не только с излишним и провокационным усердием выполняет дурацкие приказания своего немецкого ефрейтора, но и сам, сперва тайком, а потом с решительной откровенностью выступает против фашистских поработителей. Довольно дурачеств, хватит паясничать, пора перейти к действиям, к борьбе! И ленивый увалень Швейк, неуклюже расторопный Швейк, озорной, простодушный, сообразительный Швейк уже не отдается безвольно-тупой воле солдатского рока, но храбро вмешивается теперь во все, что происходит с ним, его товарищами и с теми, кому он сочувствует всем своим добрым и смелым сердцем.

...Картина смотрится весело. У нас мало по-настоящему смешных, сатирически-хлестких фильмов. Мы чересчур любим серьезничать в комедиях, настойчиво сгоняем с лица непринужденную улыбку и впадаем в ненужное, излишнее глубокомыслие. Фильм Юткевича — фильм смешной, веселый, занятный. Я не сомневаюсь, что его веселым и восторженным хохотом встретят и на фронте и в тылу. Здесь есть над чем посмеяться. Швейка у нас знают, помнят, любят, сочувствуют его борьбе и, видя за его приключениями нечто большее, чем анекдот, наш зритель от всего сердца посмеется над одураченным немецким ефрейтором, над трусливым фюрером, над теми, кто враг Швейка, враг всего светлого, улыбчивого и доброго, что есть в жизни.

Сергей Юткевич создал фильм, который может считаться первым опытом сатирического военного фильма.

Лев Кассиль.

«Литература и искусство», 20 ноября 1943 г.

Василий Соловьев

Время, которое всегда с нами...

Поэт писал: «Все мы родом из детства...»

«Все мы родом из войны»,— может сказать о себе каждый из нас, сегодняшних пятидесятилетних. Впрочем, конечно же, мы тоже были «родом из детства». И не успев отрешиться от него, мы вступили в Великую Отечественную — в свою человеческую зрелость. Неповторимое, великое и трагическое время чеканило наши характеры решительно и жестко. Однако вопреки времени — или благодаря ему?— стремительно мужая, мы оставались мальчишками — с порывистой открытостью, незащищенностью, накалом и свежестью чувств, с пронзительно-острым восприятьем большого и малого в мире, с самозабвенно неосмотрительной жаждой геройства.

Слушая скупые воспоминанья моих товарищей, сам вспоминая недолгую свою армейскую судьбу, я прихожу к мысли, что душевный этот сплав — особая мета моего поколенья.

Мы росли в атмосфере тридцатых, впитывая всем существом их напряженную романтику, их предощущенье неизбежности военной грозы. Мы верили в свое предназначенье, в нас жила готовность пойти «в последний бой за вечный мир», как пелось в песне, а слова «No pasaran!» звучали для нас по-русски.

Еще школьники, мы жили бурно, насыщенно, бодро, «общее выше личного» — было альфой и омегой нашего мироощущенья и нас потому хватало на все. Я, обыкновенный парень с рабочей Шаболовки, был в своей 545 школе и членом учкома и членом комитета комсомола, руководил радиокружком и активно участвовал в драмколлективе, создал школьный радиоузел, в котором был и начальником, и техником, и диктором, и редактировал юмористическую стенгазету, и читал Маяковского на смотрах, и еще успевал неплохо учиться. И, конечно же, мечтал о подвигах и, может быть, о славе...

И потому — не солгу даже звуком — нападенье Гитлера вызвало в нас гнев, но и — душевный подъем. «Вот теперь мы фашистам покажем!» — таков был рефрен наших огнем кипевших мыслей. «Мы» — значит наша страна, Советский Союз. И веря в Победу, мы все, как один, тревожились, о том, что нам всего лишь по пятнадцать-шестнадцать, и на нашу долю войны с фашистами может не хватить.

А страстно хотелось, чтобы — хватило. А если страстно хочется, появляется поразительная изворотливость ума. И когда начались бомбежки Москвы, я убедил маму, что в деревне нашей, у дедушки с бабушкой, конечно же, безопасней. Как мама согласилась с этой очевидной бессмыслицей, не понимаю и по сю пору: дело-то в том, что деревня наша находилась под Наро-Фоминском, на восточном берегу реки Нары, а осенью сорок первого, когда нас с братом и моим одноклассником Лелькой Машистовым отправили туда, немецкие войска были остановлены на ее западном берегу. У меня же был свой тайный и совершенно определенный расчет: пробраться к партизанам. К партизанам я не попал, но когда немцам удалось рвануться вперед, на несколько дней, покуда их не погнали от Москвы обратно, оказался в оккупации, и собственными глазами увидел, что творит фашист на советской земле. Мы с Лелькой и еще одним мальчишкой не сидели сложа руки — собирали свой собственный секретный арсенал, и сквозь прореху в крыше, через подаренный мне советским командиром полевой бинокль считали немец-

кие орудия и машины, чтобы передать эти сведения нашим. Как мы не попались — не знаю, разве лишь потому, что уж очень недолго занимали гитлеровцы нашу спаленную почти дочиста деревню...

Я позволил себе это «мемуарное» отступленье только для того, чтобы на своем примере еще раз показать, к а к и м и растило нас время — тридцатые годы. И заметить, что в таком воспитании — ох, как велика была лепта искусства. И уж, конечно, кино. До сего дня помню ту яростную личную ненависть к немецким фашистам и ту пронзительную личную любовь к немецким братьям по классу, что посеяли в наших мальчишеских сердцах «Болотные солдаты», «Профессор Мамлок», «Семья Оппенгейм». А как мы смотрели «Аэроград», «Тринадцать», «Мы из Кронштадта»! Но — особенно — «Чапаева». «Чапаев» — это был восторг, и потрясенье, и — тоже личное — горе. Свидетельствую, что рассказы о том, как мальчишки по десять раз бегали смотреть картину в надежде, что Чапай выплывет,— доскональная правда.

И вот ведь какая штука: не так давно, весьма повзрослев и — увы — понаторевши в кино, я снова посмотрел фильм братьев Васильевых и снова испытал те же самые чувства в их первозданной чистоте! Чудо? Нет, искусство. Чуть было не добавил привычно «настоящее». В конце-то концов, искусство не бывает ненастоящим: оно или есть, или его нет.

Так кинематограф, вместе с литературой, театром готовили нас к будущей войне с фашизмом.

Правда, к сожалению, не только такие фильмы составляли нашу духовную пищу. На экраны выходили и картины типа «Танкистов», «Эскадрильи номер 5», «Если завтра война». Позже, в 1942 году, имея в виду подобные явления в литературе, Алексей Сурков говорил: «До войны мы часто дезориентировали читателя насчет подлинного характера будущих испытаний. Мы слишком облегченно изображали войну. Война в нашей поэзии выглядела, как парад на Красной площади... Я не хочу никого обижать, но лозунги «и в воде мы не утонем, и в огне мы не сгорим», «кипучая, могучая, никем не победимая» культивировали бездумное самолюбование... До войны мы читателю подавали войну в пестрой конфетной обертке».

Полемическая непримиримость известного советского поэта-коммуниста понятна — он сказал это в самое тяжкое лето войны — и справедлива: часть произведений довоенного искусства действительно готовила нас совсем не к такой войне, какою она оказалась, особенно — на первом этапе. И партии, которая проделала титаническую работу, превращая страну в единый военный лагерь, пришлось, в частности, решительно преодолевать настроения, в создании которых отчасти было повинно и кино того упрощенного толка, о котором шла речь у А. А. Суркова.

Но сегодня, с высоты времени, мы смотрим на вещи шире. И я с глубоким убеждением повторю: в целом наш кинематограф сделал главное, чтобы идейно и психологически подготовить мое поколение к смертельной схватке с коричневой чумой... Чтобы я, как и мои сверстники, стремился к подвигу.

И потому те из нас, кого воинская судьба по тем или иным причинам обошла подвигом, которого мы жаждали — пусть небольшим, пусть совсем малым,— навсегда сохранили в сердце горечь. Не из тщеславия и даже не из честолюбия, а потому, что если чего-то на войне не сделал я, значит, за меня это сделал другой.

Недавно я прочитал великолепную поэму Отара Челидзе «Мое магнитное поле». И меня насквозь пронзило жгучее тождество сообщений. Лирический герой поэмы по дороге на фронт в воинском эшелоне попадает под бомбежку. Он тяжело ранен, «вышел в тираж».

...Желаньям его вопреки
лечат контуженного солдата —
молоденького, без руки.
Лежит он — подбитый без боя,
святою досадой палимый —
Лежит — неживой — казнимый
той самою к а з н ь ю п о к о я.
За что же — мальчишке — такое?

Вот так и я лежал в госпитальной палатке, «святою досадой палимый», девятнадцатилетний мальчишка-сержант с ампутированной ногой, и плакал. За что мне такое? И вместе

со мною горючими слезами плакала шестнадцатилетняя девочка-медсестра. Было это летом сорок четвертого, когда, после года бесплодных рапортов, я наконец вырвался из Гороховецких лагерей, из запасного полка, прибыл с частью под Резекне, где мы должны были в ходе ночного боя, скрытно от противника, сменить обескровленную 43-ю Гвардейскую латышскую дивизию, и в канун этого боя, посреди красивого и чистого латвийского леса, переливавшегося под солнцем всеми оттенками зеленого цвета и звеневшего птичьими голосами, был ни с того ни с сего тяжело ранен двумя случайными минами... А в моем батальоне, узнал я позже, после того ночного боя, до которого я так и не добрался, в строю осталось восемь человек...

Зачем рассказал я это? Затем, что — отвлекаясь от себя лично — полагаю: такое чувство — тоже мета поросли сегодняшних пятидесятилетних.

И вот к какой пришел я мысли. Каждое поколение является в мир, в сущности, для определенной, зачастую — весьма краткой, если мерить годовыми отрезками, эпохи. Именно в эту эпоху оно проявляется, раскрывает себя с наибольшей полнотой: таково его главное предназначенье. Здесь — его «звездный час».

Было поколение, рожденное революцией и для революции. Было поколение первых пятилеток. Моему поколению суждена была «звездным часом» — Великая Отечественная.

Каждое поколение «вырабатывает», «выделяет» художников — певцов и исследователей эпохи, ради и во имя которой оно явилось в свет.

Так бывало всегда. Так поступили и мы.

Когда настал мир, мы не ощутили себя «потерянным поколением», но перед нами, перед миллионами моих сверстников встала нелегкая проблема: чем теперь жить? Как определить свой жизненный азимут?

Некоторые из нас выбрали делом жизни — кино.

В кинематограф пришла новая генерация художников — люди, которые в годы войны «просто» воевали — солдатами, сержантами, офицерами; в пехоте, в разведке, в артиллерии, в десантных войсках, в авиации, на флоте...

Имена этих «некоторых» ныне широко известны: Бондарчук и Озеров, Чухрай и Ежов, Хуциев и Ростоцкий, Ордынский, Егоров, Сегель, Метальников... Это они, когда пришло время, создали знаменитые ныне фильмы, раскрывшие глубокую многостороннюю правду об Отечественной войне, осмыслив ее с высоты истории. Именно им, парням, которые всегда будут жить в моей памяти такими, какими они были, когда все мы впервые встретились во ВГИКе, суждено было взять новую высоту в развитии темы народной войны.

Конечно же, их картины возникли не на пустом месте. Они взросли на почве, хорошо взрыхленной предшественниками. Ведь тема вооруженной борьбы за революцию имеет в нашем кинематографе глубокие корни. О довоенных шедеврах военной темы я говорил. Советский кинематограф сразу же — оружием искусства — принял активное участие в Отечественной войне. В первом эшелоне выступили «Боевые киносборники», они быстро и гибко откликались на события и настроения войны.

А вскоре на экраны стали выходить полнометражные игровые картины. Это теперь я понимаю, каких трудов, какого подвижничества стоили полтораста художественных лент, сделанные в невозможно тяжелых условиях войны. А тогда... тогда, я, как и люди всех возрастов, взахлеб смотрел эти фильмы, вызывавшие в моей душе ненависть к фашистам, которую просто не с чем сравнить, и веру, глубокую веру в то, что мы победим.

Многие картины рождали у меня глубокий душевный отзвук. Но на мой личный взгляд — сильнее всех была «Радуга» Марка Донского. Быть может, потому, что она всем пафосом своим, всею своей страстью накладывалась на мои собственные неизгладимые впечатления от краткого пребывания под пятой немецких оккупантов. Не знаю. Во всяком случае, по своему впечатлению могу представить, как действовала она на зарубежного зрителя. «Радуга» — это фильм о страданиях и сопротивлении советского народа. Она поведала

миру о том, к а к у ю войну ведет наш народ, с каким мужеством сражается, во имя каких ценностей ведет небывалую титаническую битву. Не секрет, что в то время западный мир не знал, более того — не представлял, какие злодеяния творит гитлеровский нацизм на советской земле. Сильный, темпераментный, беспощадный фильм М. Донского вскрыл средствами искусства кошмарную в своей обнаженности суть германского фашизма и его армии.

В годы Великой Отечественной тема войны безраздельно главенствовала в нашем кино. Но вот ведь что примечательно — настроения трагедийные, драматические вовсе не доминировали тогда в киноискусстве! Отнюдь! Прекрасно помню, какое разнообразье жанров цвело на экране. И это не было намеренным стремленьем смягчить тревоги и печали войны. Просто советское кино жило душа в душу с народом, в унисон его чувствам, мыслям, настроениям. А народ наш оставался, как и на всех переломах истории, народом-оптимистом. Он вовсе не утратил своего мироощущения, таланта к юмору, острому слову и острой мысли. Он сражался не на жизнь, а на смерть с самым опасным в истории России врагом, до изнеможения работал на тыловых заводах и оскудевших полях, но — удостоверяю как свидетель и современник — не было ни в ком из нас придавленности духа. Мы и дружили во всю силу, и влюблялись, и смеялись, и шутили, и пели. Словом — жили полной жизнью. Позволю себе вспомнить, как весной 42-го года, снова приехав в свою нарофоминскую деревню, в которой не было мужиков кроме инвалида Пафнутки, мы, вшестером с женщинами и мальчишками, впрягшись в плуг, вспахивали поле. Уверяю вас, что работали мы с задором, без тени уныния, работали здорово, и радостное чувство сопричастности к общему народному делу сопутствовало нам и на работе и после нее, когда наша бригада оказывалась впереди других, и односельчане не завидовали, а поздравляли нас. Тяжкое, но и прекрасное было время!

И я думаю, что это неистребимое уменье жить полной жизнью было не последним из причин нашей победы: ведь на «кровавых полях» нашей Родины, говоря словами незабвенного моего учителя Александра Петровича Довженко, сшиблись, решая кто кого, две силы — Жизнь и Смерть.

Потому и выходили на экран и жестокая в своем документализме картина «Она защищает Родину», и яростный «Человек № 217», и любовная, почти интимная лента «Жди меня», и мелодраматическая «Актриса», и героико-лирические «Два бойца», и откровенно комические «Беспокойное хозяйство», «Небесный тихоход», и напоенный предчувствием победы фильм «В шесть часов вечера после войны»...

Глядя сегодня на то время, конечно, понимаешь, что и тогда, как и в мирные дни, случались удачи и срывы, появлялись фильмы, которые мы сейчас назвали бы «серыми», проходными. Однако главное заключалось в том, что героем кино был человек из воюющего народа. И все успехи и неудачи были связаны с разработкой именно такого народного характера, такого героя.

Нам, вгиковцам первых послевоенных призывов, неимоверно повезло. Нас, будущих кинематографистов, формировали не только фильмы. Нас формировали л и ч н о мастера революционного, боевого кино — Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Ромм, Савченко, Герасимов. Они не просто учили нас мастерству — мы перенимали у них впрямую, из рук в руки, бесценное понимание с у т и политического, народного киноискусства. Эта эстафета, эти «гены» партийности творчества передавались нам естественно, как дыханье, потому что мы общались с нашими наставниками не только в аудиториях и просмотровых залах — наши отношения с ними были постоянными, повседневными, глубоко человеческими, а не только профессиональными. Довженко прямо-таки требовал, чтобы мы с Валей Ежовым как можно чаще приходили к нему домой, и возмущался и обижался, если в таких встречах почему-то возникал перерыв. Словно вчера это было — кто-то из нас, бросив в автомат монету, набирает номер телефона Довженко, и в трубке звучит его незабвенный, потрясающий голос:

— Я вам звоню (почему-то он сказал так, хотя

звонили-то мы!), чтобы сказать, что вы мною пренебрегаете! Я требую, чтобы вы немедленно приехали ко мне и объяснили, почему вы мною пренебрегаете!..

Не могу не сказать о том, совершенно неоценимом значении, которое имела для нашего становления «Молодая гвардия». Не только сам фильм, но работа над ним Сергея Аполлинариевича Герасимова и его группы. Мы— и я и мои товарищи — все, конечно, сразу же прочитали роман Фадеева, окунувшись в него с головой. На нас, знавших войну не понаслышке, он произвел громадное впечатление. Мы преклонялись перед его героями, нашими младшими сверстниками, эти парни и девчонки стали для нас символами времени. И вдруг... мы узнаем, что наши сокурсники, такие же, как мы, обыкновенные студенты, с которыми нас связывали обычные, студенческие будни — Нонна Мордюкова, Инна Макарова, Сережа Бондарчук, Слава Тихонов, Сережка Гурзо,— снимаются в фильме, что они на экране воплотят великие героические образы молодогвардейцев! Мне сейчас трудно передать словами, как это на всех нас подействовало. Мы стали смотреть на этих своих товарищей как-то по-особому, они для нас как бы вдруг засветились светом, отраженным от своих бессмертных героев...

А потом вышел фильм. Сейчас всем нам понятно, что он в нашем киноискусстве занял совершенно особое место: подхватив эстафету героического пафоса, смелой художественной правды лучших довоенных и военных фильмов, он передал ее нам, кинематографистам военного поколения.

Герасимов совершил громадное дело — сформировав съемочную группу из студентов своей мастерской, он сделал их достоянием высокий уровень, заданный первооткрывателями темы народной войны, идейность и суровый реализм лучших произведений этой темы.

Не случайно «Судьбу человека», одно из самых чистых и высоких явлений нашего кино о войне, сделал впоследствии Сергей Бондарчук, участник работы над «Молодой гвардией».

Трудно представить себе более выразительный, мощный и проникновенный образ солдата воюющего народа, чем Соколов в исполнении самого постановщика картины. «Судьба человека», по-моему, непохожа ни на какие другие фильмы. Когда я смотрю ее — я лично,— я перестаю быть зрителем. Для меня это не кино — это явление моей жизни. Такое ощущение возникает у меня снова и снова на каждом просмотре.

В то время некоторые художники, снимая картины о войне, стремились поставить своих героев на некие котурны, вычленить из реалий жизни, наивно полагая, что тем самым они возвышают образ. Бондарчук своего героя — поистине фигуру легендарную — не побоялся «опустить» глубоко в быт, раскрыв в нем лучшие черты народного характера и вылепив образ огромной мощи и высокой человечности.

На мой взгляд, наша теория до сих пор не проанализировала кинематографическое чудо этого фильма, где действует, по сути, один герой. Он переходит из эпизода в эпизод, все время присутствуя на экране, он сталкивается с разными людьми, но он и только он все время, от первого до последнего кадра, притягивает пристальное внимание зрителя. Как это получается? Не знаю.

А сколько в картине сугубо профессиональных находок — в монтаже, изобразительном ряде, звуке, цвете!

И вот еще что. Иные картины, воспроизводя какой-то кусок жизни, позволяют себе многое пропускать, рассчитывая на ваш опыт, апеллируя к нему. Но есть высшие явления киноискусства, которые в самих себе заключают всю информацию, которая нужна, чтобы зритель воспринял фильм. Таков «Чапаев». Такова и «Судьба человека». Убежден: каждое новое поколение с первозданной свежестью будет воспринимать эти картины!

Бондарчук вобрал в свой первый фильм огромный кусок жизни народной, рассказал о мирном времени, о войне, послевоенных годах, закончив трагическим аккордом, но и — надеждой. Нам ясно: за счастье малыша мы можем не волноваться, оно в сильных и добрых руках Соколова, солдата, выдюжившего

войну, плен, вышедшего из всех испытаний еще более человечным и мудрым.

В этом — еще одно свойство искусства: оно всегда милосердно. Вспомните хотя бы финал Шестой симфонии Чайковского...

И тут вот какой мыслью хочется мне поделиться. Наш кинематограф в большой мере развивался как кинематограф военной темы. Однако военная тема для нас — нечто совсем иное, чем в буржуазном кино. Наш военный фильм — антипод милитаристского фильма. Советское партийное киноискусство всегда осмысливало военную тему как тему народную. Оно прежде всего старалось воссоздать реального героя времени, человека из народа, человека мира и труда, которого исторические обстоятельства заставили взять оружие, чтобы отстоять от врагов счастье свое и своего народа, всех трудящихся. Этот герой воюет за мир.

Конечно же, нашему искусству чужд антигуманистический подход к военной теме, которым был порожден, например, известный американский супергигант «Самый длинный день». Весьма показательный, замечу, фильм.

Были потрачены огромные материальные и творческие силы, чтобы сделать ленту о крупном событии второй мировой войны на Западном театре — высадке англо-американских войск во Франции 6 июня 1944 года. В тот день, наконец, союзники открыли второй фронт в Европе, которого мы, солдаты нашей армии и вся наша страна, безрезультатно ждали два года, открыли, когда сокрушительным наступлением Советских Вооруженных Сил исход войны был фактически предопределен. Открыли потому, что перед западными союзниками встала вполне реальная перспектива — либо открытие второго фронта, либо угроза — как выразиться точнее?— того, что Советский Союз победит гитлеровскую Германию и освободит Европу в одиночку.

Давайте отвлечемся от политико-пропагандистской сверхзадачи «Самого длинного дня», которая, несомненно, состояла в том, чтобы, «скорректировав» подлинный ход исторических событий, затушевать решающий вклад нашей страны в разгром нацизма, и присмотримся: в чем же непосредственное содержание фильма? Во имя чего сражаются, какими чувствами одержимы солдаты и офицеры союзного экспедиционного корпуса? Хорошие актеры, занятые в фильме, убедительно показывают, что для офицеров война, оказывается, нечто вроде изящной шахматной партии, где побеждает более высокий стратегический интеллект. В представлении же солдат война — арена для лихого молодечества, для некой опасной, но увлекательной мужской игры, вроде средневековых рыцарских турниров. В игре этой, конечно, можно и погибнуть — ну что ж, таковы ее правила. Зато сколько шансов прославиться! Высокие идеи? Любовь к своей стране? Жажда борьбы за свободу? Ненависть к фашизму? Герои фильма лишены их начисто. Им чуждо все, ради чего сражались мы, ради чего сражаются герои наших военных картин.

Персонажи «Самого длинного дня» — солдаты войны против фашизма — оказались двойниками солдат из американских фильмов, прославляющих агрессивные войны в Корее и Вьетнаме. Все они — характерные представители солдат того типа, который заботливо культивируется буржуазным государством и буржуазным искусством: супермены, неколебимые, жестокие, ловкие, храбрые «абстрактно», я бы сказал — бесчеловечно храбрые. Безнравственные ландскнехты, чья личность искажена или уничтожена. Капитализму нужен именно такой солдат. Только его руками можно вести несправедливую войну. Впрочем, вести — можно, победить — далеко не всегда! Что и доказал вьетнамский народ...

Герой наших военных фильмов — совершенно иной. Вспомним еще раз Соколова. Вспомним Алешу Скворцова из обошедшей все экраны мира чухраевской «Баллады о солдате». Чем покорил Алеша людские сердца? Совсем не бойцовской лихостью, он не из тех, кто способен в любой момент выстрелить навскидку или через плечо, не из тех, кого противнику не застать врасплох. Алеша взял нас за душу совсем другим — тем, чем в действительности брали советские солдаты: он не сверхчеловек, а — человек. Он добр, даже

нежен, отзывчив, сердечен, справедлив, гражданствен. Он такой, какими были мы сами. Мальчишка, он способен испугаться в бою, но — преодолеть этот естественный страх. И — совершить подвиг. Именно в этом — истинная храбрость человека, сражающегося за правое дело. И потому Алеша воюет, не теряя высоких нравственных качеств, напротив, война углубляет и обостряет эти его драгоценные свойства.

Да, Алеша — один из нас. Такой, как ребята из моего отделения связи, которые плакали, когда я был ранен. А потом, ночью, впервые вступив в страшное дело боя, выполнили свой долг как положено солдату...

Именно это — высокая человечность «Судьбы человека» и «Баллады о солдате», отзывчивость их героев к другим людям, их подлинное, живое, а не надуманное и схоластическое мужество — вызвало яростные нападки маоистских критиков. Ну что ж, это вполне логично для представителей той идеологии, которая на беду китайского народа порвала с марксизмом-ленинизмом, представителей той политической практики, для которой не только счастье человека, его достоинство, но и сама жизнь — величина отрицательная, а народ — лишь скопище «винтиков», безгласное орудие достижения великодержавных, авантюристических, антинародных целей маоистской верхушки. Конечно, для такой идеологии и практики наше военное кино, преисполненное коммунистического гуманизма, любви к народу и каждому человеку, уважения к личности, сопряженными с ненавистью к врагам мира и счастья народов,— такое кино для них страшная опасность! А для всего человечества, страстно жаждущего мира, — откровение.

Можно ли представить, чтобы Алеша, подобно героям иных американских и нынешних китайских фильмов, любил войну как войну? Нет. Она для него неизбежность, ее навязал враг, и, чтобы вернуться к нормальной трудовой жизни, нужно ее одолеть, выстоять, победить. Война для Алеши — путь к миру. Точно так понимали ее и мы, его сверстники. И прежде всего война — тяжкий ратный труд.

Во всех наших серьезных военных фильмах война показана как большая трудная работа. Самая, наверное, трудная, какая может выпасть на долю человека. Такой сохранилась она и в моих личных — хотя и недолгих — воспоминаниях.

Однако, мне думается, сказать так — значит сказать об Отечественной войне неполную правду. Потому что никто из нас не был придавлен каждодневным солдатским трудом, напротив — воодушевлен любовью к отечеству, самоотверженностью, ежеминутной готовностью отдать жизнь — зачастую еще несостоявшуюся — за общее дело. Я знаю, что все было так. Да иначе и быть не могло — без таких чувств немыслима народная воїна.

Каждый из нас, надевши солдатскую шинель, продолжал жить напряженной духовной жизнью. И готовность — сознательная готовность!— отказаться от жизни, говоря словами Михаила Кульчицкого — «прекратиться в бою», была высшим, высочайшим проявлением этой духовной жизни. Однако в такой готовности не было ни грана фатализма, жертвенности, обреченности, даже — ощущения жестокого императива. Просто в каждом из нас жило чувство: нужно будет — совершу подвиг.

Фильм, который сумеет передать сложную гамму человеческих переживаний на народной войне, обязательно поднимется над уровнем картин просто хороших.

«Баллада о солдате», на мой взгляд, это сумела. И Алеша Скворцов, как и солдат Соколов, останется в нашей памяти олицетворением русского советского характера. Людьми не войны, но мирного труда, которые стали стойкими воинами, когда пришлось защищать свой дом, свою отчизну, свой социалистический строй.

Недавно я вернулся из Болгарии. В Пловдиве над городом возвышается памятник советскому солдату, и зовут там все солдата Алешей. Я выяснил, что окрестили его так вскоре после появления чухраевской «Баллады». Совпадение? Не думаю. Тогда естественней было б назвать солдата Ваней — нарицательным для русского именем.

Конечно, утверждать не могу, но если мои рассуждения справедливы — какая это прекрасная и трогательная награда нашему кино! Видно, во всем мире у людей была потребность увидеть солдата — победителя фашизма — именно таким, каким предстал перед ними Алеша Скворцов. Рассказывая в наших фильмах о таких солдатах, мы несем правду о нашем н а р о д е.

Такую правду понесли в мир и лучшие военные картины, сделанные на республиканских студиях,— они раскрыли советский характер сыновей других национальностей страны, сражавшихся на Великой Отечественной: грузинский фильм «Отец солдата», украинский «В бой идут одни «старики», туркменский «Смерти нет, ребята!», литовский «Никто не хотел умирать», армянский «Треугольник», белорусский «Третья ракета», казахский «Песнь о Маншук», узбекский «Яблоки сорок первого года»... Это фильмы очень разные, и по жанру, и по стилю, и по своим художественным достоинствам. Однако я обратил внимание на одну — общую для всех — черту: там нигде не воюют только украинцы, только узбеки или только туркмены. В фильмах плечом к плечу дерутся против фашизма русский, узбек и украинец, русский и туркмен, белорус и грузин. Впрочем, чему удивляться? Именно так было на войне. Вот, к примеру, в моем отделении на восемь солдат было три национальности, притом батальон наш входил в латышскую национальную часть...

Главное — «фронтовое» — направление темы Великой Отечественной, которую так плодотворно разрабатывают кинематографисты моего поколения, имеет и своеобразные ответвления.

Фронт требовал сверхчеловеческих, по сути — тоже солдатских усилий от тыла. Женщины и подростки, почти дети, работали с таким сверхчеловеческим напряженьем, с каким, думаю, никто и никогда не работал.

Мои сверстники в кино не обошли эту тему. Вспомним хотя бы картину Таланкина «Вступление». Но особенное внимание — и по заслугам! — уделил кинематограф нашей все перемогшей деревне.

Из фильма в фильм ведет исследование характера русской крестьянки, которая с беспримерной стойкостью вынесла на своих плечах всю тяжесть безмужицкого хлеборобства, прокормив армию и страну, один из самых наших талантливых драматургов, тоже участник войны, Б. Метальников.

Однажды я посмотрел подряд несколько фильмов, снятых по его сценариям. Передо мной прошла поразительная череда женщин — узнаваемых и близких, хорошо знакомых мне по родной с детства деревне; молодых, пожилых, старых, красивых и не очень — если говорить о красоте внешней, но каких поистине прекрасных душою, щедрой, жалостливой и гордой русской бабьей душой. И я подумал — а ведь именно она, женщина, а вовсе не мужик испокон века опора и хребет деревенской жизни, ее общественного начала.

Опять же вспоминаю те несколько дней немецкой оккупации, в которую угодил поздней осенью сорок первого года. Более чем из сотни изб в нашей деревне остался десяток, остальные сгорели. Но женщины-соседки разыскали непокореженную печь, и на этой печи готовили еду — варили картошку на всех потерявших кров односельчан. Не на свою только, заметьте, семью — на всех. И что самое странное и удивительное — жалости женской хватило даже на жалкого немецкого сопливого мальчишку-солдата, обмотанного тряпьем и все равно замерзавшего в своем эрзац-мундире.

— На, жри,— совала ему картоху тетка,— грейся, чтоб тебе домой не вернуться...

Наша русская женщина — неисчерпаемый сосуд добра.

Об этом, о ее несгибаемости и силе ведет повествование Метальников.

А потрясший всех нас, вызвавший острые споры и победивший в них салтыковский председатель Егор Трубников, подвижник, с таким великим трудом, ценой таких жертв поставивший на ноги обнищавший в войну колхоз,— разве он не из темы войны? Конечно же, из этой темы, Егор, армейский офицер, инвалид, завоевавший мир и страстно борющийся за то, чтобы в этом мирном мире было у людей счастье.

...По мере того, как кинохудожникам моего поколения открывались все новые и новые грани великого и трагического события, которым была для народа война — грани фактические, нравственные, психологические,—углублялось киноисследование Великой Отечественной. И каждый фильм моих товарищей входил в этот общий труд частью, главой или параграфом...

Почему мастерам моего поколения удалось так много успеть в осмыслении темы войны? Я себе отвечаю на этот вопрос так: потому что им удалось соединить в своем творчестве — гармонически соединить — личный военный опыт, перенятые у учителей традиции, нажитое уменье смотреть на войну с наблюдательной вышки новой эпохи.

Первые же снятые ими картины с пристальным вниманием всматривались во внутренний мир героя-фронтовика. Припомним хотя бы пронзительный фильм И. Ольшанского, Л. Кулиджанова и Я. Сегеля «Дом, в котором я живу». Признаюсь, эта картина занимает в моей душе особое место.

Почти в таком доме жил и я, и девушка у меня там была, и друзья-одноклассники. И вот так же уходили они один за другим на войну. А с войны вернулся я один — все мои товарищи сложили головы в бою...

Время шло, становясь мудрее, а вместе с ним мудрели и мы — кинематографисты. И зрители. Война во времени все более отдалялась от нас, и возникла жгучая потребность, чтобы кино, не изменяя своему таланту всматриваться в солдатскую душу, показало нам события Великой Отечественной войны крупным масштабом.

Этой потребности одним из первых ответил своим фильмом «Живые и мертвые» Александр Столпер. Мастер старшего поколения, он «прикипел» душой к военной теме еще до войны и пронес верность ей сквозь всю свою творческую судьбу. «Живые и мертвые» исследовали самые жгучие и острые проблемы прошедшей войны. В этом же фильме была вылеплена и рельефная, значительная, крупная фигура советского военачальника — генерала Серпилина.

Маршал Г. К. Жуков в своей книге подробно разбирает морально-психологические аспекты полководческой деятельности. Он глубоко исследует, как военачальник, используя свое право и обязанность командовать войсками, принимает решение, от которого зависят жизнь и смерть тысяч и тысяч людей. И каждый раз ему приходится преодолевать диалектическое противоречие между желанием пролить как можно меньше солдатской крови — и стремлением выполнить боевую задачу. Маршал убедительно показывает, какой мучительной душевной работы стоит каждое такое решение. Именно в этом гуманность человека такой «негуманной» профессии, как полководец.

Здесь — почти не открытая современным кинематографом тема. По-моему, А. Столпер первым затронул ее, разрабатывая образ Серпилина. Я думаю, что в высоконравственном подходе Серпилина к осуществлению своего воинского долга, в том, как Серпилин учится сам и учит своих подчиненных воевать умно, смело, победоносно и малой кровью, есть психологически точная связь генерала с судьбой народной. Именно так должен был Серпилин действовать. Потому что человек, так много переживший и наделенный острым чувством человеческого достоинства, непременно так же высоко ценит любую человеческую личность и бережно относится к каждой человеческой жизни.

А затем появился цикл «Освобождение».

Мне странно сейчас вспоминать, но когда «Освобождение» еще снималось, иные наши коллеги утверждали, что зритель фильмы эти смотреть не будет — ни наш, ни тем более зарубежный. Вопреки пророчествам записных скептиков, произошел феномен, над которым не грех как следует поразмыслить всем нам.

«Освобождение» завоевало грандиозный успех. Внутри страны его фильмы, всего лишь при 50 широкоформатных копиях, собрали за неполный год по 40—50 миллионов зрителей. В чем же тут секрет?

Есть точка зрения, что главная причина успеха озеровской эпопеи — ее документальность, скрупулезное воспроизведение исторических событий и исторических лиц. Эта

точка зрения имеет, конечно, серьезные основания. Кто не знает, что в последние годы исторический факт в литературе и искусстве вызывает острый массовый интерес, успешно конкурируя с традиционным искусством вымысла!

Однако, по-моему, решающий фактор здесь в ином.

На нас ежедневно обрушивается лавина информации. Она дробит нашу повседневную жизнь на мелкие частицы. Нам некогда осмысливать эпоху и свое место в ней, а потому трудно представить, что наши будничные дела сложной системой причинных связей соединены с величайшими актами времени, например, выходом человечества в космос. Трудно ощутить себя не просто современником, но в какой-то мере соучастником событий исторических.

Нечто похожее и со второй мировой войной. Каждый участник боев имел свой «сектор обзора», свой локальный опыт, каждый помнит, что там-то он бежал в атаку, тогда-то подбил танк, а там-то был ранен. Но то, что, совершив эти отдельные, вроде бы оторванные друг от друга действия, я, ты, он, мы были творцами великого события и с т о р и и — сокрушения фашизма,— это мы головой-то вроде бы и понимаем, но по-настоящему прочувствовать не всегда, не во всякую минуту можем...

А создателям фильмов «Освобождение» удалось художественно с и н т е з и р о в а т ь «высший» — политико-дипломатическо-стратегический — уровень событий и — «низший», окопно-фронтовой.

И рядовой зритель, который прошагал от Сталинграда до Берлина или Вены, следя за действиями на экране солдат и офицеров переднего края — точь-в-точь такими, какие совершал т о г д а он сам,— видит, как они, эти действия, соединяются в неразрывное и взаимосвязанное ц е л о е с приказами командующих фронтами, планами Ставки, решениями Большой тройки. И вот тут-то этот рядовой зритель, бывший солдат, о щ у щ а е т свою непосредственную причастность к глобальным свершениям истории...

Теперь — о судьбе «Освобождения» за рубежом. Фильм купило большинство стран мира. И повсюду он встретил небывалый интерес.

В чем же причина успеха «Освобождения» на мировом экране?

Выше уже упоминалось — в связи с американским фильмом «Самый длинный день»,— что на Западе буржуазные историки и пропагандисты создали свою версию второй мировой войны. Для меня эта версия весьма наглядно кристаллизовалась в неких цифрах: в одной из школ армии США на историю войны отводится около 200 часов, из них советско-германскому фронту... менее 10 часов! В таком случае нам с вами совершенно непонятно, о чем же можно говорить остальное время?! Даже принимая в расчет бои на Тихоокеанском театре!

Легко представить себе, как выглядит четырехлетняя гигантская битва, унесшая десятки миллионов жизней, в многочасовом изложении. Ясно также, почему ее преподносят будущим офицерам армии США в столь «экономный» срок...

В такой обстановке фильмы цикла «Освобождение», с исторической точностью и объективностью исследующие ход второй мировой войны на всех европейских театрах боевых действий, стали для широкой публики в странах Запада художественным открытием исторической правды о войне.

Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров предприняли пионерскую, качественно новую разработку темы войны. И — отнюдь не только «в ширину». Виктор Шкловский весьма остроумно заметил, что «Война и мир» — одно из самых кратких произведений мировой литературы. Шутка?! Ведь четыре тома, полторы тысячи страниц! Думаю, что нет.

Поскольку мне выпало счастье в течение пяти лет работать над фильмом «Война и мир» в группе Сергея Бондарчука, я отдаю себе полный отчет в том, как справедливы слова Виктора Борисовича.

Дело в том, что каждое содержание предполагает не только имманентную ему форму, но и естественный, соразмерный содержанию о б ъ е м. Убежден: если имеешь дело с истинным произведением искусства, невозможно выполнить чье бы то ни было указание —

«сделайте покороче». Покороче не выйдет. Ибо объем в каждом случае не может быть меньше некоего минимума. Таков закон.

По-моему, когда смотришь цикл «Освобождение», возникает четкое ощущение, что содержанию в этом объеме достаточно просторно, что объем этот оптимален, ни больше и ни меньше того, который был необходим.

Полагаю, что «Освобождению» свойствен не только размах, но и глубина. Быть может, это глубокое содержание заключено в нетрадиционную форму. Однако литература знает пример такой именно организации материала. Имею в виду опять-таки «Войну и мир».

Конечно же, в «Освобождении» нет переплетения событий войны с нравственными поисками времени — подобными тем, которые составляют «передний план» толстовского романа. Впрочем, если б они там были, каким же по объему получился бы фильм!

Я, например, уверен, чтобы вместить в киноленту все богатство «Войны и мира», надо снимать никак не менее 20 серий. Только тогда соотношение «переднего плана» с течением самой истории станет таким, как в великом оригинале. Иначе все равно это будет главным образом повествование о Наташе Ростовой, о Пьере Безухове и князе Андрее, что не исчерпывает движения романа и не является самым дорогим для автора. «Любимая моя мысль,— говорил Толстой,—есть мысль народная».

Я говорю обо всем этом потому, что, мне кажется, мы все еще недооцениваем «Освобождение», мы все еще не разобрались по-настоящему в причинах разительного успеха фильмов цикла во всем мире.

По моему мнению, это нужно еще и потому, что некоторые коллеги отнесли успех прежде всего за счет размаха сражений, эффектно снятых боев, массы военной техники. И после «Освобождения» в иных студийных павильонах и на натуре начались эдакие пиротехнические оргии. Однако эпигонство всегда останется эпигонством. Славы оно еще никому не принесло.

Я говорил о фильме «Война и мир». Самое время, думаю, вернуться к творческому пути его постановщика — применительно к теме Великой Отечественной.

К сожалению, в нашем кинематографе нет когорты художников, которые, войдя в искусство с военной темой, посвятили бы ей свое творчество безраздельно. Столпер — исключение. Такая когорта есть в литературе — Симонов, Быков, Бондарев, Бакланов... По книгам этих писателей можно изучать не только войну, во всем многообразии ее проявлений и во всем богатстве ее человеческих характеров, но и — эволюцию осмысления Великой Отечественной войны в нашем общественном сознании.

Бондарчук, сняв «Судьбу человека», вроде бы надолго ушел от темы прошедшей войны к другим темам, к другим картинам. Главным его делом на многие годы стала титаническая работа над экранизацией «Войны и мира». Но затем он снова вернулся к Отечественной войне: литературной основой для его новой картины стал шолоховский роман «Они сражались за Родину».

Так уходил ли Бондарчук в своем творчестве от темы, над которой мы с вами размышляем? Внешне — да. А внутренне? Ведь путь режиссера можно толковать и так: снова — к Великой Отечественной через творческое осмысление и кинематографическое освоение бессмертной книги Льва Толстого о первой Отечественной войне.

Лично я склоняюсь к такому пониманию пути Бондарчука. Диалектика творчества... Ведь первый фильм Бондарчука, о котором мы уже рассуждали, как и рассказ Шолохова, в какой-то мере локален: через каплю — море. Теперь же — масштабная эпическая картина со множеством героев, с широким разворотом событий, картина, которая может вобрать в себя все ипостаси войны — трагедию и быт, великое и смешное, высокое и низкое. Только один жанр — эпос — на это способен!

Если сопоставить то, что высказывал о будущем фильме Бондарчук в прессе, с тем, что я слышал от него сам, можно прийти к заключению, что его волнуют и с т о к и всего, что происходило с народом и с любым отдельным человеком в перипетиях войны. В картине

снялось блистательное созвездие актеров во главе с самим Бондарчуком и безвременно ушедшим от нас Шукшиным. Говорить о фильме, понятно, рано, но я лично убежден: нас ждет радость встречи с крупным явлением киноискусства, трактующего вечную проблему «Народ и народная война».

Своеобразный парафраз этой темы, мне думается, создал в своей ленте «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкий. Мне лично в его фильме особенно дорог высокий гуманизм, сплавленный с воспеванием героизма. Того самого настроения воюющих детей народа, которое я для себя определил словами: «Надо будет — совершу подвиг». Сочувствие и любовь к обыкновенному человеку —главный мотив творчества автора сценария Б. Васильева...

И еще один режиссер нашего поколения — М. Хуциев. Одна из первых его картин «Два Федора» непосредственно была связана с темой войны, с возвращением солдат домой, к нелегкому святому делу возрождения — возрождения жизни и человеческих сердец.

А затем Хуциев «ушел» от военной темы. По сценарию Г. Шпаликова он снял картину «Мне двадцать лет». Мне близок этот фильм, хотя, вероятно, далеко не все разделяют со мной это чувство сопричастности к судьбам героев фильма. Но я говорю о нем потому, что, по моему разумению, он тесными внутренними узами связан с развитием военной темы.

Да, этот хуциевский фильм — о современности. Но если бы в нем не возникла и не прошла сквозь всю ленту лейтмотивом тема революции, борьбы, преемственности идеалов отцов, погибших на фронтах Великой Отечественной,— не сложились бы и образы молодых героев, такие, какие есть в фильме. Потому что в их духовный мир накрепко впаяно духовное наследие отцов и дедов, нетленное наследие нашей революционной и боевой истории. Лично я вынес из картины Хуциева мысль о том, что мироощущение современной молодежи сформировано и днем вчерашним, и днем сегодняшним, и днем завтрашним. Герои Хуциева глубоко осознают суть смены и смычки эпох, ясно понимают, что, как говорил Довженко, настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее... Героям «Мне двадцать лет» живется радостно, но сложно, сложно и радостно, сложно — и потому радостно.

Отвлекусь и замечу, что совсем недавно то же — на ином витке истории — показали Григорьев и Кончаловский в «Романсе о влюбленных». И здесь — весьма характерно! — важное место занимает солдатская тема, тема армии, которая и в мирное время оттачивает, огранивает характер героя. Те самые черты, что раскрывались многими нашими картинами о войне в людях моего поколения: мужество, товарищество, способность к самопожертвованию.

Но вернемся к Хуциеву, к его последнему по времени и снова впрямую «военному» фильму «Был месяц май». Эта картина — о самых первых днях мира. Ее герои — советские солдаты — еще не остыли от боя. Но они напрочь свободны от чувства мести к побежденным немцам. А ведь кто лучше их, этих солдат, знает, сколько товарищей пожертвовали жизнью, сражаясь против нацизма, против вот таких самых немцев в мышиных и черных мундирах. Сегодня они говорят «Гитлер капут», сегодня они выглядят такими мирными и добродушными... А что они делали вчера? Сколько советских братских кладбищ рассеяно по лицу Европы...

И тем не менее — советским солдатам чуждо шовинистическое чванство, высокомерие победителей. Ибо у нас не только в сознании— в крови — интернационализм, драгоценнейшее из качеств социалистического человека.

Эта картина Хуциева симптоматична. Она одна из тех, что опровергают узко понимаемую идею «военного» фильма. В этой ленте еще раз проникновенно и внушительно сказано, что в прошлой войне профессионально воевали не профессиональные солдаты, а сыны народа, для которых выход в мир был ц е л ь ю войны. И политическое качество этого мира, ради которого мы вели ожесточенную народную войну, ясно и четко вырисовывается в фильме.

По-моему, от этой картины Хуциева, запечатлевшей самые-самые первые мирные дни солдат, естественным образом тянутся нити к другим фильмам, рассказывающим о даль-

нейшей судьбе моего поколения — нынешних пятидесятилетних,— через «Тишину», скажем, к «Белорусскому вокзалу»...

Я люблю эту ленту — «Белорусский вокзал».

Быть может, потому, что молодой сценарист Вадим Трунин и молодой режиссер Андрей Смирнов сумели в этом фильме о наших днях с удивительной силой донести всегдашнее, высокое волнение моего поколения при воспоминании о своем «звездном часе», о прекрасной солдатской юности.

Суть, основа этого фильма — поверка на прочность высоких духовных ценностей, выкованных в душах солдат Великой Отечественной войны. Поверка, которую бывшие солдаты устраивают себе сами. И возникает некая душевная диаграмма, что ли — эпохи минувшей и эпохи нынешней.

И вот что примечательно. В «Белорусском вокзале» переброшен мостик от темы, корнями уходящей в военные годы, к проблемам современности. Опять-таки — настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее. И эта вот тенденция мне чрезвычайно симпатична.

В некоторых конфликтах этого фильма я вижу зерно таких картин, посвященных острым социально-психологическим проблемам современности, как «Человек на своем месте», «Здесь наш дом», «Старые стены» и, наконец, «Самый жаркий месяц». Вижу я в этом и иное— попытку взглянуть на некоторые, до сих пор почти не тронутые кинематографом стороны войны, исследовать их влияние на человека с позиций сегодняшнего дня. Вдуматься в ту эпоху с временно́й вершины эпохи новой.

●

Все дальше отодвигается от нас Великая Отечественная война. Во времени. Но — не в наших сердцах, не в нашей памяти. И — не в памяти новых поколений.

Как все великие события народной судьбы, истории народа, Великая Отечественная не только не уходит на второй план в пристрастиях и интересах художников, а, напротив, приковывает все большее вниманье. Все глубже в механизмы движения войны, все глубже в духовный мир ее солдат вглядываются писатели и кинематографисты.

Главное качество художественного освоения темы войны — непрерывность. Разные художники по-разному идут к осмыслению великого испытания на прочность, которому подверглась наша страна.

Вдумайтесь, например, в тот блистательный подъем военной темы, который мы наблюдаем в последние годы в нашей литературе. Подъем — и страстный интерес широчайшего читателя. Свидетельство тому — Ленинская премия, присужденная военной трилогии Константина Симонова, недавняя Государственная премия СССР — одному из самых талантливых и глубоких исследователей нравственно-духовной истории войны Василю Быкову... Свидетельство тому — очереди в библиотеках на книги военных мемуаров....

А в кино? Самое характерное, на мой взгляд, здесь то, что к главной теме мастеров моего поколения приобщаются художники все более и более молодые. Вот вам проявления *исторической* закономерности.

Первым фильмом Андрея Тарковского было «Иваново детство», где он тонко и проницательно исследовал душу мальчика, вовлеченного в жестокий вихрь войны. Нелегким проблемам человека, навсегда внутренне сросшегося с войной, посвятила свои «Крылья» Лариса Шепитько. Дебютом В. Турова стала картина «Через кладбище», в которой он с удивительным умением, точно воссоздал атмосферу и настроение времени, пронизал действие тонким, прозрачным поэтическим чувством, правдиво показал, как взрослел на войне мой сверстник — мальчишка тридцатых годов. Николай Губенко сделал фильм «Пришел солдат с фронта» — тоже дебют — о солдате, который вернулся в родные, разоренные войной края, чтобы совершить новый подвиг — человеколюбия, сострадания, врачевания людских душевных ран. Режиссеры А. Вехотко и Н. Трощенко сняли ленту «О тех, кого помню и люблю», ее героини — девушки-саперы, родные сестры девчонок из «А зори здесь тихие...». Интересно, что сценарий фильма написал Б. Метальни-

ков — это чуть не первое его прямое обращение к фронтовому материалу.

Эстафета продолжается. Работая в Сценарной студии и во ВГИКе, я знаю, что Великая Отечественная война — «звездные годы» моего поколения — прочно находится в сфере интересов самой младшей поросли режиссеров и сценаристов. Тех, в чьих руках — будущее нашего кино.

Иначе не может и быть. Потому что духовный опыт, обретенный нашим народом в те грозные и прекрасные годы, непреходящ, он навечно останется нашим общим — всех поколений — неисчерпаемым достоянием.

Он непреходящ и неисчерпаем еще и потому, что обращен не только к прошлому, к истории, но — и к настоящему. Фильмы о Великой Отечественной войне в полную силу «работают» — идеологически и политически — на сегодняшний и завтрашний день. Они верно служат советскому народу, строящему коммунистическое общество. Ибо исторические уроки, которые мы извлекаем из опыта прошедшей войны, имеют самое животрепещущее значение в нашей жизни, в нашем труде, в нашей борьбе за счастье людей.

Мы живем в бурном, сложном, противоречивом мире. Упорная, последовательная внешняя политика Коммунистической партии и Советского правительства — ленинская политика мира и взаимовыгодного сотрудничества государств с различным социальным строем — привела к обнадеживающим переменам на международной арене. Политический климат планеты на наших глазах начинает меняться. Реалистически мыслящие силы постепенно берут верх в правящих кругах стран Запада.

Веские свидетельства этому — недавние деловые встречи Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с президентом США Д. Фордом, президентом Франции В. Жискар д'Эстеном, важные документы, подписанные в ходе этих встреч.

Но мы не вправе обольщаться: еще мощны и влиятельны в буржуазном мире силы вчерашнего дня, силы, заинтересованные в поддержании напряженности, в конфронтации двух социально-экономических систем, силы, которые не желают выбрасывать на свалку истории в о й н у как орудие внешней политики, как метод разрешения главного противоречия эпохи — противоречия между капитализмом и коммунизмом.

Мы верим: победа будет за нами, за миролюбивым человечеством, которому дорог наш общий дом — Земля. Но вера эта напрочь отрицает благодушие. Она требует энергичных действий, борьбы. И — бдительности.

Убежден — лучшие наши фильмы о Великой Отечественной войне хорошо помогают пестовать в массах этот благотворный душевный настрой. Вот почему еще опыт, обретенный в годы войны, непреходящ, а ценность его — не подвержена временно́й инфляции.

Об этом говорил, выступая перед избирателями Бауманского округа, Генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Советского Союза товарищ Л. И. Брежнев:

«...За последние годы во многих произведениях советской литературы, в кино и театре был глубоко, правдиво, волнующе показан бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Партия высоко ценит такие произведения. Для новых и новых поколений советских людей героизм народа, спасшего мировую цивилизацию, всегда будет патриотическим примером, примером мужества и благородства».

Вот почему Великая Отечественная — время, которое всегда с нами...

А. Лебедев

Кинолетописцы Великой Отечественной войны

В светлый праздник Победы мы вспоминаем тех, кто в тяжелые военные годы сражался с врагом. И ушел от нас, не дождавшись мирной жизни. Сегодня уже вступило в пору зрелости то поколение, которое знает о войне по воспоминаниям старших. Наше искусство — в поэтической форме, средствами театра, живописи, экрана — уже многое рассказало о том времени, восславив бессмертный подвиг советского народа, грудью вставшего на защиту социалистических завоеваний. Новые города и села, выросшие на месте руин и пепелищ, радуют сегодня наши сердца. Мы идем навстречу еще более прекрасной жизни, в которой не будет места войнам и кровопролитию.

Когда оглядываешься на путь, пройденный советским народом за годы Великой Отечественной войны, возникает вопрос и у нас, кинодокументалистов — что мы сделали, чтобы во всей полноте отразить ту великую борьбу, которая выпала на долю нашей Родины?

Кинохроника военных лет стала сегодня бесценным документом времени, героически прожитого нашим народом и нашей партией, свидетельством испытаний и побед, вернувших нам и безоблачное небо, и зелень полей, и великую радость созидания во имя человека труда. Вот почему важно вспомнить сегодня то, как и чьими усилиями создавалась документальная кинолетопись войны. За годы войны было снято 3,5 миллиона метров кинопленки, выпущено 34 полнометражных фильма, 67 короткометражных, 24 фронтовых выпуска, свыше 465 номеров «Союзкиножурнала» и журнала «Новости дня». Четырнадцать фильмов были удостоены Государственной премии СССР.

Кинохроникеры сохранили на века не только события, но и живые портреты многих героев Великой Отечественной войны, записали на кинопленку голоса видных военачальников, рассказы солдат, офицеров, партизан, работников промышленности, науки и культуры.

В этой огромной, нередко опасной работе принимали участие кинодокументалисты из всех наших республик. Кинооператоры Москвы и Киева, Минска и Еревана, Баку и Тбилиси, Алма-Аты, Ташкента, Вильнюса, Риги, Таллина, Ленинграда, Казани, Свердловска, Куйбышева и Ростова не шадя своей жизни работали на фронтах Великой Отечественной войны, находясь рядом с солдатами, разделяя с ними все тяготы фронтовой жизни. Они шли вместе с наступающими частями на запад, освобождая от гитлеровской оккупации города и села родной земли, страны Европы, порабощенные врагом. Последние кадры войны киножурналисты отсняли в поверженном фашистском Берлине.

Фронтовая кинохроника понесла большие потери. Каждый второй военный кинооператор, оставшийся в живых, имеет ранения.

Сегодня фронтовые киносъемки, созданные трудом документалистов в период Великой Отечественной войны, используют кинематографисты в документальном, научном и художественном кино как фактический материал ушедших военных лет.

Военные кинооператоры действовали на фронте и в партизанских отрядах. Они, как

и многие защитники нашей Родины, умирали от пуль врага, находясь на боевом своем посту, с кинокамерой в руках. Среди них были и опытные кинохроникеры, и операторы научно-популярной и игровой кинематографии, и молодые выпускники ВГИКа. Были здесь и такие ветераны, как П. Ермолов и Г. Гибер, снимавшие первую мировую войну, а потом — гражданскую.

Основной костяк фронтовых киногрупп составляли опытные хроникеры (их было около 70 человек), с первого до последнего дня не выпускавшие из рук свое оружие—кинокамеру.

Сорок три кинематографиста пали на полях сражений...

Год 1941-й

Война обрушилась на нас внезапно.

До этого советская школа кинодокументалистики имела небольшой опыт военных съемок в Абиссинии, Испании, на Халхин-Голе...

В 1941 году при Главпуре РККА была организована военная группа кинодокументалистов, возглавляемая режиссером Л. Варламовым.

Но она была немногочисленна: два оператора В. Ешурин, С. Коган и два окончивших ВГИК молодых ассистента Л. Котляренко и С. Стояновский, направленные в киногруппу для прохождения воинской службы. Однако и здесь опыт военных кинокорреспондентов был ограничен уставными правилами. Военные маневры, в которых принимали участие и другие кинооператоры, не могли им дать нужного военного опыта. Человек с киноаппаратом на маневрах был персоной неприкосновенной. Его нельзя было «взять в плен» или «убить». Каждый кинооператор носил на рукаве белую повязку и числился посредником.

Лето—самое «рабочее» время года для киножурналиста. И летом 1941 года документалисты, как обычно, находились на съемках в разных уголках нашей огромной страны.

Начало войны застало группу Л. Варламова на Кавказе, где проходили альпинистские сборы. Группа быстро перебазировалась в Одессу в распоряжение штаба военного округа.

Украинские хроникеры, по воле судьбы оказавшиеся ближе всех к театру военных действий, немедленно выехали во фронтовую зону и оформились в киногруппу Юго-западного фронта.

Белорусские кинодокументалисты, находившиеся в Минске — городе, принявшем на себя первые воздушные удары врага, сразу же потеряли киностудию. Многие из них потом влились во фронтовые группы, ушли к партизанам.

Москвичи в тот же день—22 июня 1941 года — собрались на студии хроники. Выехать на фронт, не имея документов на право съемок в действующей армии, нельзя было и подумать.

Но на студии тем не менее начали формироваться фронтовые киногруппы. 24 июня, после получения первых документов, кинооператоры начали отъезжать на фронт.

Уже через два дня после начала военных действий на экраны страны вышел очередной (58) номер, «Союзкиножурнала», в котором рассказывалось о нарушенном гитлеровцами мире. Разгневанный вероломным действием фашистской Германии, советский народ присягал партии и Родине бороться до полной победы.

За первые десять дней войны на экраны было выпущено 5 номеров «Союзкиножурнала». Небольшие по метражу сюжеты рассказывали о том, как всколыхнулась вся страна. Рабочие, колхозники, трудовая интеллигенция, ученые, писатели, мобилизовывая свои силы и трудовые ресурсы, отвечали конкретными делами, трудом на призыв партии и правительства.

Московские кинооператоры выезжали из Москвы на фронт небольшими группами — по 4-5 человек.

Эти группы были укомплектованы опытными хроникерами, прошедшими большую школу съемок на трудовых фронтах первых пятилеток. Группу Южного фронта возглавил М. Трояновский, Юго-западного — Б. Макасеев, Западного — Л. Варламов, Северо-западного — Р. Кармен.

Обстановка на фронтах была сложной. Враг, несмотря на героические усилия частей

Красной Армии, продвигался в глубь страны. На восток уходило население, угоняя скот, увозя свой скарб, сельскохозяйственную технику. Пожары уничтожили села, горели хлебные нивы. Перед глазами фронтовых операторов проходили картины людских страданий, гибель матерей и детей.

Конечно, мы понимали, что стране, для быстрейшей мобилизации сил, нужен был боевой материал, который звал бы к отпору, вел к победе. Но важно было и объяснить нашим зрителям, что на нашу Родину напал сильный, хорошо подготовленный враг. Недооценивать его силы было нельзя. Борьба с ним требовала мужества, хладнокровия, твердого расчета, выдержки, огромного напряжения сил. На легкий успех рассчитывать было невозможно. И вместе с тем нужно было разоблачить легенду о непобедимости гитлеровских войск, возникшую в результате их блиц-побед в странах Западной Европы и временных успехов в первые дни войны на нашей земле. Нужно было показать советским людям взятого в плен, потерявшего свою спесь, трусливо прячущего глаза от народного гнева врага. Показать разбитую вражескую технику, показать, что гитлеровцев, которые еще вчера победно маршировали из страны в страну, можно бить, что несмотря на трудности борьбы победа будет на нашей стороне. Этой решающей мысли фронтовые операторы старались подчинить всю свою работу.

Первые киносюжеты с фронта легли в основу 63 номера «Союзкиножурнала», который вышел на экраны 8 июля 1941 года. Киноматериал был получен с Западного фронта (оператор В. Ешурин). Это была хроника передвижения частей Красной Армии на передовые позиции, работа штаба, выпуск фронтовой газеты. Второй сюжет был смонтирован из материала, снятого на Южном фронте в районе города Кишинева (оператор С. Коган). Боевых действий на экране еще не было. Но зритель видел сбитые вражеские самолеты, первых пленных. Это были уже реальные знаки того, что враги — не какие-то мифические богатыри, а незадачливые вояки, которых можно взять в плен, победить. Эти сюжеты явились первой пробой сил фронтовых киногрупп.

Фронтовым киножурналистам нужно было время, чтобы сжиться с трудными условиями, пройти первые уроки военной тактики, научиться по звуку летящего снаряда угадывать место разрыва, проявлять мудрую оперативность в сложных военных обстоятельствах. В первые же месяцы войны фронтовым группам важно было найти свое место в довольно громоздкой структуре управления фронтом, наладить контакты с военным командованием и политорганами Красной Армии.

Специфика сюжета для киножурнала требовала всестороннего показа события, снятого по всем законам драматургии. Здесь нельзя было ограничиться съемкой одного, даже очень выразительного кадра. Оперативный сотрудник газеты мог написать корреспонденцию, побывав следом на месте события, ознакомившись с донесениями политорганов, опросив солдат, командиров. Фотокорреспонденту, чтобы отразить событие, достаточно было снять одну выразительную фотографию. Фронтовому кинооператору нужно было провести многоплановую съемку, отражающую событие с самого его начала до конца. Так же, как для раскрытия характера человека, показа его боевых подвигов требовалась неоднократная съемка, а подчас и участие кинооператора в тех событиях, в которых действовал его герой.

Очень скоро со всех фронтов начал приходить киноматериал. В «Союзкиножурнале» была учреждена специальная рубрика «Репортаж с фронтов Великой Отечественной войны».

Один из таких сюжетов, помещенный в № 73 СКЖ, запомнился своей активной направленностью. Он был снят на Северо-западном фронте операторами С. Гусевым, В. Доброницким, А. Фроловым и Р. Халушаковым. Кинооператоры сумели масштабно показать одну из наступательных операций танкового соединения фронта. Зритель видел, как разрабатывается план операции в штабе соединения, подготовку танковых экипажей в бою, работу артиллерии и, наконец, наступление пехоты, поддерживаемой танками. Выразителен финал

сюжета: разбитая и сожженная фашистская техника, окопы с убитыми гитлеровскими солдатами, колонны пленных и продвижение наших частей на новые рубежи.

В ином ключе был снят сюжет «Рейд бронепоезда», помещенный в «Союзкиножурнале» № 79 1941 года. Он был снят мной и оператором Е. Мухиным в районе города Малин. Мы приехали в один из пехотных корпусов, чтобы снять бои за город. Малин переходил из рук в руки. К моменту нашего приезда в нем находились гитлеровцы. Получив в штабе корпуса связного, мы отправились на передний край. Дорога шла лесом. Гул артиллерийской канонады далеким эхом отдавался в гуще деревьев. Вдруг из-за поворота выскочил немецкий мотоциклист. Первой нашей реакцией было — замаскироваться в кустах и оттуда стрелять. Но тут же мы увидели в коляске мотоцикла советского офицера, который держал гитлеровца под прицелом пистолета. Мы сумели заснять их. В штабе пленный мотоциклист рассказал о расположении гитлеровских войск вокруг Малина, показал на карте расположение огневых точек. Командование корпуса дало указание бронепоезду подавить артиллерийские батареи врага. Мы присоединились к бойцам, находившимся на бронепоезде. Нам удалось снять тот момент, когда огромная, закованная в сталь махина бронепоезда двигалась из леса на огневой рубеж. Залп мощных дальнебойных орудий сотряс воздух. На подступах к городу, на одной из лесных опушек нам удалось взять в объектив разбитую фашистскую технику, убитых гитлеровцев. В лесу, окружавшем город, шел ожесточенный бой. Минометы вели интенсивный огонь...

Сюжет получился многоплановым, разносторонне показаны совместные действия многих подразделений на этом участке фронта.

Оператор В. Ешурин первым рассказал о белорусских партизанах в «Союзкиножурнале» № 68.

«Немецко-фашистские войска,— вспоминал потом оператор,— наступали по основной магистрали — Минскому шоссе. По дорогам, идущим на восток, двигались уходившие от врага люди.

По мере продвижения к городу Борисову людские потоки заметно поредели. Город бомбили. Десятки фашистских стервятников кружились над израненным городом. Всюду рвались бомбы, клубы дыма и пыли поднимались до самых облаков.

Оставив машину на окраине, я со съемочным аппаратом наготове, пешком, пошел в город...

После оглушительных взрывов бомб наступила звенящая тишина. В городе не было видно ни одного человека. Вдруг... где-то за стенами разрушенных домов застучали о мостовую гусеницы танков. Чьи они? А вдруг немецкие?

Я побежал по пустынной улице. Внезапно у одного из зданий увидел «газик», вооруженный пулеметом. В кузове сидело несколько военных и мальчик лет двенадцати с яркими голубыми глазами. Подбежав к машине и пользуясь своим званием подполковника, спросил у сидевшего в ней капитана об обстановке.

— Западная часть города в руках противника, — спокойно ответил он, — садитесь, нужно немедленно уезжать.

Миновав несколько пустынных переулков, машина выехала на широкое Минское шоссе. Несколько наших танков попались навстречу. Они шли к мосту через реку Березину.

Съехав с шоссе, машина углубилась в лес и взяла направление на запад. Скоро замолк шум войны. Лес своими огромными кронами хранил тишину и спокойствие. Ехали долго.

Так я попал к партизанам, командиром которых оказался капитан, взявший меня в машину.

Командир партизанского отряда перед войной был работником органов Госбезопасности, его оставили в тылу врага для организации партизанского движения. Двенадцатилетний сын его, Володя, ни за что не хотел эвакуироваться с семьей, грозя отцу, что он все равно сбежит к партизанам, и отец взял его с собой в лес...

Ночью отряд снялся со стоянки. Он уходил дальше на запад мстить ненавистному врагу, мстить не жалея себя, отдавая борьбе все, даже жизнь.

Я торопился. Проселками, чуть заметными тропинками ночью пробирался на восток с киноматериалом о народных мстителях».

Так был снят и доставлен в Москву первый сюжет, рассказывающий о том, как воплощается в жизнь призыв партии о развертывании борьбы в тылу врага.

Враг продвигался в глубь страны, но цели, поставленные планом «Барбаросса», были далеки от осуществления. «Три-четыре недели», намеченные для захвата Москвы, Ленинграда, Киева, давно прошли, а сопротивление Красной Армии нарастало с каждым днем.

Мужественно сражались пехотинцы и моряки-балтийцы, оборонявшие город Таллин — главную базу Балтийского флота. Им помогали в этой борьбе рабочие отряды, жители города.

Кинооператоры Б. Бурт, П. Лампрехт, В. Сумкин, С. Фомин снимали строительство оборонительных сооружений, возводимых вокруг города. Отражение вражеских атак с воздуха и с моря береговыми батареями, высадку десантных отрядов на острова Балтийского моря, действия кораблей флота.

При эвакуации Таллина пароход «Верония», на котором работала киногруппа, был потоплен. Находившихся на палубе операторов взрывная волна авиабомбы сбросила в море. Спастись удалось оператору С. Фомину. П. Лампрехт, В. Сумкин и начальник киногруппы А. Знаменский погибли.

Героическая оборона Киева сорвала планы гитлеровского командования по молниеносному продвижению к Москве. Враг потерял под Киевом более 100 тысяч солдат и офицеров, а также необходимое для наступления на Москву время.

Оборона Киева была снята на пленку фронтовыми операторами, отдельные сюжеты помещены в разное время в «Союзкиножурнале».

Одновременно с боями под Киевом шли бои на подступах к Одессе. Противник пытался овладеть Одессой с ходу, но его попытки не увенчались успехом. Оборону Одессы снимали

Вглядитесь в эти кадры, снятые военными кинооператорами на фронтах Великой Отечественной войны. Они напоминают о мужестве и стойкости нашего народа, вставшего на защиту своей социалистической Родины.

«Народное ополчение» (1941)
«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1941)
«Союзкиножурнал» (1941)

операторы С. Коган и М. Трояновский. Эпизоды, связанные с действием кораблей Черноморского флота в районе Одессы — В. Микоша.

«В Севастополе формировался полк морской пехоты,— рассказывает С. Коган,— его теплоходом перебрасывали в Одессу. Этим теплоходом прибыли и мы в героический город. При разгрузке встретились с писателем К. Симоновым и фотокорреспондентом Я. Халипом. Блокнот Симонова был полон героических эпизодов, богатый опыт работы в боевой обстановке имел и Халип. Мы сообща обсуждали, что и как надо будет снимать, прикидывали возможные сюжеты.

Партийные организации города и области объявили себя полностью мобилизованными на активную борьбу с врагом.

На заводе Январского восстания мы снимали сборку самодельных бронепоездов. Обычные платформы обшивались листами брони, вооружались пушками и пулеметами. Люди работали бессменно по трое суток, и сами же водили свои бронепоезда в бой.

Беспримерный героизм одесситов и частей, оборонявших город, ошеломлял врага. На захват всей Франции Гитлеру понадобилось, как известно, всего 43 дня. Блокированная, зажатая в полукольце Одесса держалась 73 дня.

Героизм на оборонительных рубежах города был массовым — все строже отбирали мы эпизоды, сюжеты для съемки. Запасы пленки кончались, поэтому каждую кассету мы старались тратить на наиболее яркий материал, добирались до самых передовых рубежей; чаще всего бывали у морских пехотинцев, с которыми сдружились еще при формировании их отрядов в Севастополе.

Больше всего гитлеровцы досаждали городу и порту артиллерийским обстрелом с Александровки и Новой Дофиновки. Единственные «ворота жизни» — порт вынужден был работать из-за этого с перебоями. При поддержке прибывшей из Новороссийска 157-й дивизии части Одесского оборонительного района обрушились на обосновавшегося в Новой Дофиновке врага с тыла, как снег на голову. Комбинированным ударом с моря, воздуха и с суши гитлеровцы на этом участке были отброшены на 5—8 километров. Десантники захватили 50 орудий врага, привезли их в Одессу. На одной из пушек кто-то написал: «Больше по Одессе стрелять не будут». Ее провезли по всему городу. С ликованием встречали одесситы героев-десантников. Мы подробно отсняли всю операцию».

Обороне Одессы «Союзкиножурнал» посвятил два специальных номера — 91 и 103. В них рассказывалось о героических делах защитников города. Больше трех тысяч метров уникального материала сняли операторы за время осады. Сейчас он хранится вместе с другими кинодокументами, посвященными Великой Отечественной войне, в Государственном архиве кинофотодокументов.

На Западном фронте работала большая группа фронтовых кинооператоров, возглавляемых режиссером Л. Варламовым. Состав киногруппы был неоднороден. Здесь были и опытные кинохроникеры, такие, как В. Ешурин, М. Беров, В. Цеслюк, В. Штатланд, Т. Бунимович, А. Шафран, Б. Небылицкий, А. Эльберт, Г. Бобров и начинающие ассистенты В. Комаров, А. Крылов, А. Николаевич-Курьяк, П. Касаткин, М. Шнейдеров, для которых война стала школой жизни и профессионального, операторского мастерства. Киногруппа усиленно снимала. За август 1941 года, по данным Политуправления фронта, было заснято 3 869 метров пленки. Тематика съемок охватывала все аспекты фронтовой жизни и боевых действий наших войск: 1. Партизанское движение. 2. Герои Отечественной войны. 3. Трофеи и пленные. 4. Партийно-политическая и культурная работа. 5. Помощь населения фронту и армии населению. 6. Забота о бойцах, командирах и политработниках. 7. Зверства фашистских захватчиков. 8. Боевые действия Красной Армии. Последний пункт больше других был насыщен событиями: здесь и танковые атаки, и работа артиллерии, и наступление пехотных и кавалерийских частей, и подход резервов, и действия авиации, и пленные фашисты, и разбитая техника врага.

Это были, главным образом, отдельные сюжеты, рассказывающие о локальных событиях на фронте. Ценность материала зависела от характера событий и журналистской удачи. Операторам Т. Бунимовичу и П. Касаткину, которые провели целый месяц в частях 30-й Армии, удалось добыть достаточно материала, чтобы смонтировать тематический номер «Союзкиножурнала» (№ 87), рассказывающий о боях за высоту «А». Авторы смогли в нем остановиться даже на элементах небольшой военной операции. Особенно удался рассказ о людях взвода лейтенанта Юсупа Азизова. Операторский глаз уловил эпизоды их участия в боях, результаты боя, кинокамера показала и разбитую фашистскую технику, пленных. Все это, вместе с заключительными кадрами похорон погибшего в бою командира полка Бледнева, создало правдивую картину суровых будней войны.

Крупный успех наших войск под Ельней, который как бы венчал двухмесячное Смоленское сражение, снимали операторы Г. Бобров и А. Крылов. Этому событию был посвящен специальный номер «Союзкиножурнала» № 92.

Взятие Ельни и разгром фашистских войск в районе Духовщины вынудил группу армий Центр перейти к обороне, а это означало провал планов гитлеровского командования с ходу прорваться к Москве.

О съемках в районе Ельни рассказывал оператор А. Крылов: «Началось это для нас как-то неожиданно. Рано утром, когда мы прибыли в стрелковый полк, нас встретили такими словами: «Ну где же вы были раньше?» Оказалось, ночью была проведена успешная операция по прорыву вражеской обороны: гитлеровцев изрядно потеснили, освободили несколько деревень, и командование полка сожалело, что на такой операции не было кинооператоров. Мы очень сожалели, что не могли участвовать в ночном бою.

И вот мы впервые на месте только что отгремевшего боя. Впечатление ошеломляющее. Большая, вся изрытая окопами возвышенность, покрытая полусожженной полувытоптанной золотистой рожью. На самой высокой точке наши солдаты сооружают новый наблюдательный пункт, а кругом валяются еще дымящиеся подбитые танки, бронетранспортеры, исковерканные пушки-минометы. Вся возвышенность усеяна телами убитых солдат.

Это было первое увиденное мною поле войны. Надо снимать, а горло сдавливают какие-то спазмы. Потом были еще более страшные поля боев, с теми же роковыми приметами войны, но первое запечатлелось особенно остро. К вечеру разведка донесла, что противник отходит. Мы двинулись вместе с наступающими частями на Ельню, через многострадальную деревню Ушаково. Разветвленная сеть траншей, хорошо оборудованные доты и дзоты обеспечивали обстрел каждого метра подступов к деревне. Земля словно была вывернута наизнанку. Всюду развороченная техника. Тела убитых фашистских солдат.

Дорога на Ельню была забита войсками. По обочинам дороги — застрявшие или разбитые машины, бронетранспортеры, брошенные фашистами, бесконечные ряды аккуратно оформленных могил.

Ельня встретила нас завалами разрушенных домов, зиявшими проломами стен, глазницами окон, паутиной оборванных и спутанных проводов. Все что можно было разрушить — разрушено, все, что можно было испоганить — испоганено. Даже церкви «новые крестоносцы» превратили в конюшни.

Так закончилась ликвидация Ельнинского выступа. Над Ельней снова реял советский флаг».

Гитлеровское командование рассчитывало массированными налетами на Москву разрушить промышленность, деморализовать защитников столицы. Но эти планы потерпели крах. При первом же налете на Москву 22 июля 1941 года из 200 бомбардировщиков было сбито 22, а остальные были рассеяны на дальних подступах к городу. До первого октября гитлеровцы 36 раз пытались прорваться к Москве большими группами самолетов, но только отдельным бомбардировщикам удавалось сбросить на город свой смертоносный груз.

Первым полнометражным документальным фильмом, сделанным тогда, был фильм режис-

сера М. Слуцкого «Наша Москва». Его снимали операторы И. Беляков, И. Вейнерович, М. Глидер, К. Кутуб-Заде, О. Рейзман и В. Соловьев. Он был посвящен героическим зенитчикам Москвы, защищавшим столицу от воздушных атак врага.

Кинодокументалисты стремились охватить взглядом всю сложную систему защиты большого города от вражеских налетов. Они дежурили на аэродромах, на позициях зенитной артиллерии, на крышах домов в часы воздушных тревог, на командном пункте ПВО города.

Фильм «Наша Москва», вошедший в боевой сборник № 5, получил Государственную премию СССР.

●

На огромном фронте, протяженностью почти в четыре тысячи километров, шла смертельная борьба, и всюду, в частях действующей армии и на кораблях Военно-Морского флота были кинооператоры. Боевые действия Северного Военно-Морского флота снимала киногруппа, возглавляемая оператором М. Ошурковым. На Карельском и Ленинградском фронтах работали операторы Ленинградской студии. Они снимали жизнь блокированного города, боевые действия частей, на кораблях Балтийского флота. Группу Черноморского флота возглавлял режиссер В. Беляев. Операторы снимали в Севастополе, на боевых кораблях флота.

Все эти киногруппы присылали сюжеты для «Союзкиножурнала», одновременно накапливался материал для будущих фильмов, которые могли бы со всей полнотой раскрыть своеобразие этих участков фронта, более подробно рассказать о героях войны, отразить природу их героизма. В начале октября противник, имевший в тот период войны на многих участках фронта превосходство в живой силе и технике, глубокими танковыми прорывами окружил значительные силы Западного, Резервного и Брянского фронтов.

«Союзкиножурнал» (1941)
«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1941, нижние три фото)

Центральный Комитет партии и Государственный комитет обороны приняли все меры для устранения угрозы Москве. Были подтянуты резервы, мобилизованы силы для строительства оборонных сооружений, созданы новые отряды народного ополчения. Войска, попавшие в окружение в районе Вязьмы, продолжали героически сражаться, приковывая к себе 28 дивизий врага. Однако положение оставалось угрожающим.

В эти трудные для нашей столицы дни кинохроникеры оставались в Москве. Эвакуация киностудии хроники в Куйбышев никак не задержала выпуск киножурналов. Для съемок в Москве была создана специальная группа, а в помещении студии «Союздетфильм» была организована производственная база для обработки материалов и выпуска киноперидики на экраны.

О тревожных октябрьских днях вспоминает оператор Т. Бунимович:

«Октябрь 1941 года. Кипучая, сверкающая когда-то огнями Москва уже давно изменила свой облик, стала строгой, суровой; разрисованы в целях маскировки дома, обложены мешками с песком витрины магазинов. Москвичи научились бороться с зажигалками и пожарами, быстро ликвидировать следы фугасок. Но теперь, к середине октября, Москва становилась фронтовым городом, улицы перегораживались баррикадами и противотанковыми ежами, на площадях и проспектах устанавливались зенитные орудия, из угловых домов, на важнейших перекрестках, выглядывали дула противотанковых орудий, каждый вечер над городом поднимались стратостаты воздушного ограждения».

В Серебряный бор пришли москвичи строить противотанковый ров; большею частью женщины и девушки; им тяжело, но работают они как заправские землекопы. Во дворе Тимирязевской сельскохозяйственной академии идет запись добровольцев. Прямо здесь же они получают оружие, обмундирование и отправляются на боевые участки фронта.

Отметили москвичи самый дорогой для советского человека праздник — день Великой Октябрьской социалистической революции торжественным заседанием — вечером 6 ноября. Оно состоялось в вестибюле станции метро «Маяковская». Этому событию был посвящен специальный выпуск кинохроники.

Утро 7 ноября 1941 года. Во дворе студии людно. Все столпились под укрепленным на столбе рупором громкоговорителя. Ждут сообщения. Будет ли парад? Репродуктор молчит, ничего не знают и те, кто накануне снимал торжественное заседание.

Вдруг громкоговоритель ожил. Начался парад. Мчимся к Красной площади. Манежная оцеплена. Выходим из машины. Пропусков нет. Вынимаем из футляров киноаппараты и начинаем снимать. Так, идя за проходящими на площадь войсками, попадаем к Мавзолею. Здесь уже работают операторы, прибывшие раньше нас на Красную площадь.

На всю жизнь врезались мне в память съемки этого необычного в истории нашей страны парада. Густой снегопад. Мерным шагом проходят по Красной площади солдаты, чтобы отсюда отправиться прямо на фронт».

В эти тревожные для столицы дни на экраны вышел первый номер специального киножурнала «На защиту родной Москвы». В нем рассказывалось о героизме защитников Москвы, о трудовых подвигах москвичей, а в дни разгрома фашистских войск журнал освещал все наступательные операции Красной Армии, действия партизан, восстановление жизни в освобожденных от фашистов городах и селах Подмосковья. Всего вышло 9 номеров этого уникального киножурнала.

Наступление фашистских войск на Москву захлебывалось. Контрудары наших войск под Тихвином и Ростовом не дали возможности гитлеровскому командованию перебросить под Москву войска с этих участков фронта.

Приближался час расплаты.

Кинохроника накопила огромное количество материала, связанного с оборонительными боями за Москву. Нужно было готовиться к съемкам наступательных боев. В эти дни председатель ГКО И. В. Сталин вызвал к себе руководителя Кинокомитета И. Г. Большакова, рассказавшего впоследствии: «Мы вызвали вас

для выполнения очень ответственного задания, — сказал И. В. Сталин.— На днях наша армия переходит под Москвой в наступление. Мы собираемся нанести немцам удар огромной силы. Думаю, что они его не выдержат и покатятся назад... Надо все это заснять на пленку и сделать хороший фильм».

Делать будущий фильм было поручено Л. Варламову и И. Копалину.

6 декабря части Красной Армии перешли в контрнаступление против фланговых ударных группировок противника. Стремительные удары Красной Армии вынудили фашистские части севернее и южнее Москвы отходить, не ожидая приказов высшего командования. Кинодокументалисты были прикомандированы к наступающим армиям, чтобы не упустить ни одного важного момента. Для них открылась возможность участвовать в наступательных боях, показать возросшую боевую мощь и мастерство командиров и бойцов Красной Армии.

О том, как создавался фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» рассказывают режиссеры Л. Варламов и И. Копалин: «Киноматериал, снятый в эти дни, был овеян дыханием жарких и трудных боев. Операторы шли вместе с войсками. Вот материал Г. Боброва и Р. Кармена, вошедших вместе с войсками в Волоколамск. Перед объективом киноаппарата предстала страшная картина фашистского варварства — виселица на площади и восемь повешенных героев-комсомольцев. Оператор Б. Небылицкий снимает бои за Калинин и вступление первых частей Красной Армии в город. Незабываемы лица людей, смотрящих на подымающийся над городом красный флаг.

Операторы И. Беляков и М. Шнейдеров с самолета фиксируют на кинопленку путь бегства фашистов из Клина. Кругом разбитая техника, трупы врага... Отвагу героев-летчиков, громящих отступающих гитлеровцев с воздуха, засняли операторы Т. Бунимович и П. Касаткин, участвовавшие в боевых вылетах.

Сколько волнений пережил оператор А. Крылов, снимая возвращение партизан и партизанок в свое родное, освобожденное от фашистов село.

Операторы В. Соловьев и С. Шер заснняли разгромленную и сожженную Ясную Поляну — свидетельство варварства фашистских оккупантов. Оператор А. Лебедев заснял освобождение города Яхромы, продвижение наших войск на Клинском направлении и награждение конников генерала Белова. Операторы В. Штатланд, Б. Макасеев и А. Щекутьев снимали в частях Московской зоны обороны. Интересные съемки сделал И. Сокольников в партизанском отряде под Москвой. Оператор А. Эльберт едва поспевал за стремительно наступавшими кавалерийскими частями, громившими тылы врага.

Постепенно наметились контуры будущего фильма. Поэт А. Сурков и композитор Б. Мокроусов в написанной ими песне выразили чувства москвичей — защитников своей любимой столицы».

Отступая на запад под ударами Красной Армии, гитлеровские войска уходили настолько поспешно, что не успевали хоронить убитых солдат.

Все дороги на Волоколамск, Каширу, Клин, Можайск и другие города Подмосковья были забиты брошенными танками, бронетранспортерами, орудиями, автомашинами.

В битве под Москвой был окончательно развеян миф о непобедимости гитлеровского вермахта.

Год 1942-й

Новый 1942 год советские люди встречали с большими надеждами. Зимнее наступление Красной Армии успешно развивалось. Разгром немецко-фашистских войск под Москвой, под Ростовом и Тихвином громким эхом отозвался на всех континентах. Победа под Москвой означала начало перелома в ходе второй мировой войны. Гитлеровская клика и ее союзники поняли, что предстоит упорная борьба, исход которой не обещал им ничего хорошего.

Советские кинодокументалисты встречали новый год выпуском фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», расска-

зывающего о первой крупной победе советских вооруженных сил.

Сделанный в предельно короткие сроки, фильм уже в середине января был показан членам Государственного комитета обороны. При просмотре, вспоминает И. Г. Большаков, были сделаны замечания относительно фильма в целом. Было предложено доработать дикторский текст, более убедительно показать техническую оснащенность Красной Армии.

Дополнительный материал, снятый съемочной группой, дал возможность показать огневую мощь дальнобойных орудий, массированные танковые атаки, могучие броски конницы, наступление пехоты на укрепленные позиции врага. Это усилило эмоциональность фильма, показавшего во всей полноте возросшее могущество Красной Армии и наступательный порыв советских воинов.

Выпущенный в прокат 18 февраля 1942 года — накануне XXIV годовщины Красной Армии — фильм начал большой путь по экранам страны. В первую очередь копии фильма были посланы в воинские части Западного фронта для показа участникам разгрома фашистских армий под Москвой. В столице фильм демонстрировался в 18 кинотеатрах. А уже в первую неделю его просмотрело более полумиллиона человек.

Газета «Литература и искусство» писала: «Слово «хроника» не исчерпывает того, что мы увидели сегодня в фильме «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Это исторический документ огромной силы.

Этот фильм вызывает в нас, современниках Великой Отечественной войны, чувство гнева и радости, скорби и торжества. Но, думается, и наши потомки, те, кто по кадрам этого фильма будет восстанавливать обстановку наших дней, не смогут смотреть без чувства радости на великую победу великого народа, не смогут без чувства гнева смотреть на следы гитлеровского хозяйничанья в наших городах и селах.

Это не только фильм. Это «вещественное доказательство», документ, изобличающий фашизм на грядущем историческом суде».

Далеко за пределами нашей родины зрители США, Англии, Афганистана, Ирана и других стран с большим волнением смотрели фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» — этот волнующий кинодокумент о героической обороне Москвы и разгроме фашистских дивизий на подступах к нашей столице.

Американская Академия киноискусства присудила фильму премию Оскара, признав его лучшим документальным фильмом 1942 года.

У нас фильм был удостоен Государственной премии СССР, а режиссеры фильма Л. Варламов и И. Копалин и операторы Т. Бунимович, Г. Бобров, П. Касаткин, А. Крылов, А. Лебедев, М. Шнейдеров, А. Эльберт получили звания лауреатов Государственной премии СССР.

В начале 1942 года Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме СССР подвел итоги полугодовой работы фронтовых групп. Приказом Комитета большой группе операторов была объявлена благодарность за содержательные и квалифицированные фронтовые съемки.

Ленинградские кинодокументалисты, снимавшие героическую борьбу защитников города в условиях блокады, ни на минуту не прекращали своей работы, начатой ими на дальних подступах к Ленинграду. В самые трудные месяцы суровой зимы 1941—1942 годов, когда остановился городской транспорт, замерз водопровод, продовольственные нормы снизились до минимального уровня, электроэнергия подавалась только на объекты оборонного значения, ленинградцы вынуждены были прекратить выпуск киножурнала. Однако съемки и накапливание материала продолжалось. Документалисты понимали, что исторические кинокадры, свидетельствующие о мужестве защитников города Ленина, будут иметь огромное историческое значение.

Ленинградский обком партии, куда обратились хроникеры, одобрил идею создания большого документального фильма об обороне Ленинграда и провел просмотр отснятого материала.

«На первый просмотр мы привезли 43 коробки,— рассказывает режиссер В. Соловцев.— Здесь были и киножурналы и немой материал, который мы успели проявить до остановки кинолаборатории.

После просмотра наступило общее молчание. Все были потрясены увиденным. Паузу прервал секретарь горкома А. Кузнецов. «Как вы думаете строить фильм?» — спросил он. Мы показали ему план... Ознакомившись с планом, он предложил пойти к А. А. Жданову. Мы рассказали ему о том, что кроме съемок мы не можем проводить никакой работы. Студии по существу нет, но сохранился небольшой коллектив, который мечтает о настоящей большой работе.

Вскоре обком вынес решение о создании на базе «Техфильма» Объединенной ленинградской студии. Это был январь 1942 года.

Из флотского экипажа прислали на студию специалистов, которые быстро восстановили котельную, водопровод, электрооборудование. Началась проявка снятого ранее материала. Сразу же приступили к монтажу. Работать было трудно. Все были истощены до крайности.

В начале апреля картина была уже сложена. Мы, пережившие всю тяжесть блокады, немного увлеклись показом трудностей. На просмотре А. А. Жданов бросил реплику: «Что ж вы Ленинград похоронили?» Нужен был оптимистический финал фильма. Наступившая весна сама его подсказала».

Приехавший в Ленинград в апреле 1942 года для творческой помощи Р. Кармен вспоминает: «Появился новый, подсказанный жизнью финал фильма. Этим финалом было всепобеждающее шествие весны по улицам пережившего тяжелую блокадную зиму Ленинграда.

Город преображался на глазах. Он стал неузнаваем. День за днем исчезали с его улиц, тротуаров и мостовых горы снега и льда. Триста тысяч ленинградцев вышли на улицы с лопатами, кирками, чтобы привести в порядок свой город. Вот уж где было разгуляться кинооператору!

Начал работать водопровод, открылись парикмахерские, бани. Уже редко встречались на улицах люди, лица которых были покрыты слоем копоти от железных печурок, от лампкоптилок.

День 15 апреля был всенародным праздником — пошел трамвай.

Ефим Учитель, Николай Комаревцев, Валерий Соловцев и я работали над монтажом картины. Нашими ближайшими помощниками были ассистенты режиссера Лидия Кикас, Клавдия Козырева. Диктор Рувим Выгодский, проживший в Ленинграде всю блокаду, ходил около монтажных столов в состоянии глубочайшего нетерпения. Ему хотелось получить хотя бы наброски будущего текста.

Наконец мы сложили фильм. Он удовлетворял нас простотой изложения, суровой правдивостью, человечностью каждого образа.

Снова повезли картину в Смольный. Обсуждение было очень недолгим, немногословным. Все пришли к выводу, что великолепный материал, снятый ленинградскими операторами, сложился в волнующее, героическое повествование. Я предложил озвучивать картину в Москве на Центральной студии.

С моим предложением товарищи из Ленинградского обкома партии не без некоторого колебания согласились. Естественно, им хотелось, чтобы фильм был сделан от начала до конца в Ленинграде».

Выпущенный на экраны страны 9 июня 1942 года фильм сразу привлек всеобщее внимание. Ленинград — колыбель Октябрьской революции, красивейший город мира, крупнейший культурный и промышленный центр страны — был всегда одним из любимейших городов Советского Союза. «Подвиг великого города» — так озаглавила газета «Красная звезда» (10 июля 1942 г.) отклик на фильм «Ленинград в борьбе»:

«Великий город дорог миллионам, которые его, может быть, никогда и не видели, но всегда думают о нем. Много наших городов было в боях и изведало горе, но в часы самых тяжелых испытаний все мы думали о Ленинграде: каково ему, что с ним, чем помочь.

Мы сознавали умом и чуяли сердцем страда-

ния и мужество великого города-воина. Теперь мы увидели воочию, чего стоили Ленинграду долгие месяцы борьбы и лишений, как ему было невыносимо трудно, как героически сражается он с врагом и как побеждает. Кадры фильма «Ленинград в борьбе» переносят нас в город, который весь фронт, где нет тыла, на передний край ходят трамваи, а вражеские снаряды пролетают насквозь — от одной заставы к противоположной.

Мы переживаем вместе с ленинградцами долгий и славный путь героической обороны... В мужестве и стойкости ленинградцев, в их боевой и трудовой доблести отражается мужество и доблесть советского народа.

Ленинград жив, Ленинград борется!»

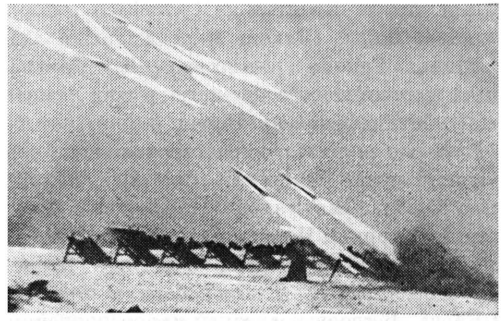
Фильм «Ленинград в борьбе» широко демонстрировался в воинских частях, на боевых кораблях, во флотских экипажах, в кинотеатрах, клубах, агитпунктах. Фильм был удостоен Государственной премии СССР, а режиссер В. Соловцев, операторы А. Богоров, А. Погорелый, В. Страдин и Е. Учитель — звания лауреатов Государственной премии СССР.

●

В конце 1941 года Верховное Главнокомандование силами 44-й и 51-й армий Закавказского фронта предприняло Феодосийско-Керченскую десантную операцию для захвата Керченского полуострова и создания предпосылок для освобождения Крыма.

В рядах славных защитников Севастополя были фронтовые кинооператоры В. Микоша, Д. Рымарев, Ф. Кротик-Короткевич, позднее в их группу пришел из армии К. Ряшенцев. На кораблях Черноморского флота снимали Г. Донец, А. Кричевский и А. Смолка.

Для киносъемок действий частей Закавказского фронта в Крыму были привлечены также операторы Бакинской, Ереванской и Тбилисской киностудий. Выполнение задания было поручено опытным кинохроникерам.



«Сталинград» (1942, верхние два фото)
«Ленинград в борьбе» (1942)

Бакинцам — В. Еремееву и М. Мустафаеву, тбилисцам — Л. Арзуманову, А. Аджибегишвили, О. Декасонидзе, В. Митрофанову, Ш. Чагунава, ереванцам — Г. Санамяну, И. Дильдарьяну и В. Айказьяну.

Все они давно были знакомы друг с другом по встречам в Москве на всесоюзных конференциях кинохроники, все уже видели в «Союзкиножурналах» репортажи с фронтов Отечественной войны, но никто не представлял, что же их ожидает в ближайшем будущем.

Из штаба фронта их направили на различные участки. Еремеев и Мустафаев поплыли на транспорте «Чехов» в осажденный Севастополь. Группа режиссера Ш. Чагунава была высажена в Феодосии, а группа режиссера В. Митрофанова в Керчи.

Суровые морозы, свирепствовавшие в центральной части Советского Союза, докатились и до Крыма. В труднейших условиях зимних штормов моряки Черноморского флота и Азовской военной флотилии блестяще провели десантные операции и освободили Феодосию и Керчь. В своей последней корреспонденции, написанной незадолго до гибели, режиссер В. Митрофанов писал: «Арктика на Черном море! Керченский пролив замерз. А это бывает редко, не каждый год.

Черными силуэтами стоят вмерзшие в лед корабли и катера-сейнеры. Все они — участники знаменитого десанта, высаженного в Керчи. Недолго хозяйничали фашистские захватчики в Керчи, но сколько бед успели они натворить! Оператор Л. Арзуманов снимает обезображенные фашистскими изуверами тела детей, женщин, стариков. Рабочий поселок Самострой. После разгрома фашистских оккупантов на Керченском полуострове оказалось, что мужское население поселка Самострой, Камыш-Буруна было зверски расстреляно фашистскими бандитами.

Мы со съемочной аппаратурой приезжаем на металлургический завод. Нас встречает инженер Иванов. Он ведет нас из одного цеха в другой. Вот видите,— показывает он на работающие среди развалин станки.— Как феникс из пепла восстает завод!»

Другие хроникеры засняли много сюжетов в Севастополе и в освобожденных районах Крыма.

8 мая 1942 года, после четырехмесячного затишья на фронте гитлеровские войска начали наступление на Керченском полуострове.

«В ночь на 14 мая меня вызвали в Политуправление,— рассказывает оператор Г. Санамян,— вручили командировочные предписания для всей киногруппы на эвакуацию и предложили любыми средствами пробираться в Краснодар, в штаб фронта.

Нас, пятеро оставшихся в Крыму кинематографистов: режиссер В. Митрофанов, оператор В. Еремеев, я, ассистент К. Гасанов и политрук Мурадян (бывший начальник отдела хроники «Арменфильма»). У причала для переправы через Керченский пролив скопились тысячи людей. Здесь и тяжелораненые в сопровождении медперсонала. Все стремятся попасть на подходившие к берегу небольшие баржи и рыбацкие суденышки.

На барже — абсолютная тишина, каждый ушел в себя, думает о своем.

Внезапно появившиеся «мессеры» начали обстреливать идущие на буксире суденышки. Случилось непоправимое. Движение массы людей раскачало баржу и она... раскололась надвое.

Все очутились в воде. Я слышал вокруг себя стоны, крики утопающих. Увидел невдалеке барахтающегося Митрофанова, который, как и я, не умел плавать. Вскоре на воде плавала лишь его черная кубанка.

Силы меня покидали. Я уже мысленно прощался с родными. Спасение пришло неожиданно. Я увидел лодку, она приближалась ко мне. Тут я потерял сознание...

На берегу я увидел мокрого, измученного Еремеева. Вскоре подошел Гасанов. Мы долго искали наших друзей. Думали, что может произойти чудо и они найдутся. Но наши надежды были напрасны».

После катастрофы на Керченском полуострове положение Севастополя осложнилось. Военное командование оставило в городе только одного кинооператора. Это был Владислав Микоша. Воспроизводим отрывки из его воспоминаний о последних съемках в Се-

вастополе: «...С трех сторон на равной высоте шли бомбардировщики. Сначала нам казалось, что они выходят на Графскую пристань, но когда я увидел открыто стоящий эсминец «Свободный», меня затрясло мелкой дрожью. Дымзавеса, потеряв ветер, поднималась столбом в синее небо. Мы уже до детали знали все, что должно произойти. Наш катер двинулся вперед, к «Свободному». Я видел, как десятки «юнкерсов» пикировали на корабль. Его палубы ощетинились густым зенитным огнем. Затем все исчезло за огромным фонтаном. Страшный гул взрывов смешался с зенитными залпами. На нас обрушилась упругая взрывная волна. Я тут же оглох от звенящих ударов. Набежавшая волна чуть не опрокинула катер.

Первый налет прошел. Перезаряжая «аймо», я совсем не чувствовал контуженной ноги. На несколько секунд скрылся корабль. Его зенитки редко и звонко дробили воздух. В визире «аймо» я видел, как стреляли крупнокалиберные пулеметы».

250 дней и ночей стояли насмерть защитники Севастополя, оттягивая силы фашистских армий от других участков фронта, истребляя живую силу и технику врага.

Фильм «Черноморцы», увенчавший труд фронтовых операторов, показал всему миру несгибаемое мужество защитников города-героя. Он был удостоен Государственной премии СССР, а режиссер В. Беляев, операторы Ф. Кротик-Короткевич, В. Микоша, Д. Рымарев удостоены звания лауреатов Государственной премии СССР.

К лету 1942 года фронтовые группы получили большое пополнение.

В действующей армии в штатах Главкинохроники числилось уже 130 фронтовых операторов. Помимо этого, на Кавказском фронте работала большая группа операторов закавказских студий, в Забайкалье и на Дальнем Востоке находились две резервные фронтовые киногруппы.

Новому пополнению нужно было осваивать фронтовую обстановку, овладевать методами репортажных съемок, отбирать материал для документальных очерков. Учеба требовала времени и была связана с определенными творческими издержками. Главная особенность операторов документального кино, воспитывавшаяся у них годами,— это умение в процессе съемки мгновенно продумать и сложить монтажно весь снимаемый эпизод, отобрать из массы деталей только главное, самое характерное для данного события и протянуть мысленно ниточку будущего дикторского текста, связывающего материал.

Хорошей творческой и организаторской школой для всего коллектива кинохроникеров явилась съемка фильма «День войны».

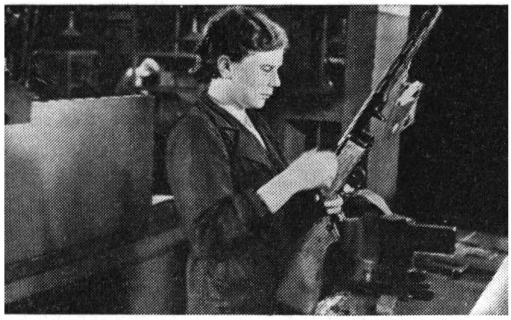
Страна набирала силы: готовились мощные резервы, росла промышленность, все в больших масштабах поступало на фронт вооружения, боеприпасов, продовольствия. Коммунистическая партия, Советское правительство и весь советский народ делали все, чтобы обеспечить победу над врагом.

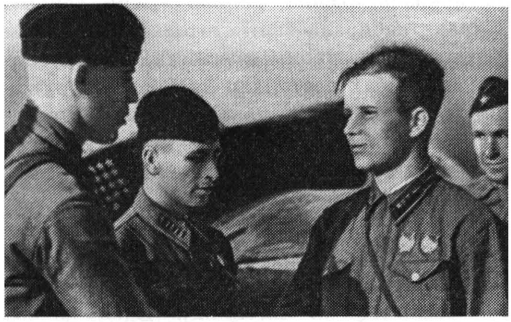
В этот сложный период войны советские документалисты начали подготовку к съемкам фильма «День войны» (сценарист А. Каплер, режиссер М. Слуцкий). Идея показа одного дня советской страны, предложенная в свое время А. М. Горьким, однажды уже нашла воплощение в фильме «День нового мира», выпущенном в 1940 году. Теперь предстояло показать, что происходит в один из дней военной поры на фронте и в тылу. Авторы фильма выбрали 13 июня 1942 года, 356 день войны.

Этот фильм должен был подчеркнуть единство фронта и тыла, огромную работу, проводимую нашей партией по мобилизации всех ресурсов страны для отпора врагу, трудовой энтузиазм советских людей, работающих на оборонных предприятиях, шахтах, в колхозах, совхозах. Фронтовые съемки охватывали почти все участки фронта: от Севастополя до берегов Баренцова моря. К съемкам было привлечено 160 кинооператоров, находившихся на фронте и в тылу.

Фильм предполагалось выпустить к 25-й годовщине Великого Октября.

Москва. Кремлевские куранты отбивают 4 часа утра. По еще пустынным улицам города идет колонна десантников, отправляющихся





на фронт. В утренней тишине далеко слышна их песня о Москве:

Пускай в огне и мареве горячем
Столетний лес ложится, как трава.
Мы победим — не может быть иначе.
Мы победим! Да здравствует Москва!

Мы победим! Этот лейтмотив проходит через весь фильм.

В показе израненного, но не покоренного Севастополя, ожившего после тяжелой блокадной зимы Ленинграда нет места унынию. Боевые кадры, снятые на Северо-Западном фронте, в Заполярье, под Сталинградом, в глубоком тылу врага, показывают храбрых, беззаветно преданных Родине людей. Авторы не боятся показать трудности и тяготы войны. Но мы уже научились преодолевать невзгоды. У гроба погибших их боевые друзья клянутся мстить врагу беспощадно.

Показывая единство фронта и тыла, авторы включили эпизоды выступления на прифронтовом аэродроме пианиста Э. Гилельса. Вместе с танкистами мы слушаем песню «Бывайте здоровы, живите богато» в исполнении Л. Александровской, а затем мы видим танковую атаку...

Вот звучит требование фронта: «Подать боеприпасы!» А затем идет широкая панорама — работа тыла — все братские республики вносят свой вклад в дело Победы.

Впервые с начала войны операторы так широко показали военную промышленность. Съемка велась в рудниках, на металлургических комбинатах, на нефтяных промыслах, на танковых, авиационных и артиллерийских заводах, в конструкторских бюро, на испытательных полигонах. Перед зрителями прошли портреты лучших тружеников тыла, имена которых вошли в историю нашей Родины: знатного шахтера Янкина, конструкторов Илюшина, Грабина, Патона, летчиков Громова, Юмашева, Коккинаки и других.

Выпуск фильма, всесторонне охватывающего действия фронта и тыла, сыграл активномобилизующую роль. К. Симонов в газете

«День войны» (1942, верхние два фото)
«Черноморцы» (1942)

«Правда» от 22 октября 1942 года писал: «...Картина выходит накануне 25-й годовщины Октябрьской революции. И хотя в ней показан один день — 13 июня 1942 года, но в то же время по сути своей картина носит на себе отпечаток всех двадцати пяти лет Советской власти. В ней воюют люди, рожденные и воспитанные за эти двадцать пять лет, в ней мы видим заводы, построенные за эти годы, и, наконец, самое главное, мы чувствуем то, что составляет душу этого прекрасного фильма — веру в победу».

Много ярких страниц в летопись Великой Отечественной войны вписали моряки Северного Военно-Морского флота. Родина дала им приказ защищать самый северный участок фронта и держать открытым путь через незамерзающий Мурманский порт во все концы света.

Гитлеровские войска неоднократно предпринимали попытки захватить Мурманск, перерезать Кировскую железную дорогу и тем самым помешать доставке военных грузов и продовольствия из союзных стран. Но все их попытки оканчивались безуспешно. Североморцы, вместе с воинами Карельского фронта, стойко оборонялись и наносили ощутимые удары по войскам и коммуникациям врага.

Кадр за кадром, эпизод за эпизодом накапливала киногруппа Северного морского флота материал, фиксирующий боевые будни.

В фильме «69 параллель», созданном режиссерами В. Беляевым и М. Ошурковым, операторами Г. Донец, В. Мищенко, Ф. Овсянниковым, С. Урусевским, мы видим замечательные портреты защитников Родины.

Вот некоторые из этих героев. Ученик знаменитого летчика Б. Сафонова П. Сгибнев. Ему 22 года, он Герой Советского Союза. На его счету 15 сбитых фашистских самолетов. Первая девушка снайпер Северного флота — Маша Матюхина. Осторожно пробирается она вдоль берега, прячась в складках местности. Командир подводной лодки, Герой Советского Союза Н. Лунин. Под его командованием подводная лодка охотится за крупным зверем. Кинодокументалистам посчастливилось участвовать в операции, закончившейся торпедированием фашистского линкора «Тирпиц».

А вот коллективный портрет десантников Северного флота. Вспоминает оператор Г. Донец: «Еще по пути к месту высадки мы сняли десантников крупными и средними планами. Полный курьез: десанту полагалось быть в касках, и они у всех были, но сниматься истинные моряки предпочитали в... бескозырках. Приходилось просто «воевать» с ними, убеждать, что кино — не семейная фотография. Но что поделаешь с людьми, влюбленными в море. Несколько дней десант вел бои в тылу врага. Изведали гитлеровцы лихость и отвагу военных моряков».

В 1942 году, кроме фильмов, о которых говорилось выше, Центральная студия кинохроники выпустила ряд короткометражных лент: «Наши женщины», «Отомстим», «Великобритания в дни войны», «Наша союзница Америка», «25-й Октябрь». Куйбышевская студия, куда частично была перебазирована Центральная студия кинохроники, сделала фильмы «Хлеб — фронту», «Под белыми куполами», «День чехословацкой части в СССР». Объединенная Ленинградская студия хроники — «Колпино — город переднего края», «25-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции». Алма-атинская студия — фильм «Тебе, фронт» (автор-режиссер Д. Вертов).

По-прежнему большое внимание уделялось «Союзкиножурналу». В нем оперативно, два раза в неделю освещались боевые действия на том или ином участке фронта. Содержательность фронтовых репортажей росла. Сказывался возросший опыт фронтовых операторов.

Многие кинокадры той поры послужили ценным материалом для Кинолетописи Великой Отечественной войны. В конце 1942 года была создана специальная редакционная коллегия, перед которой ставилась задача — улучшить работу по отбору и систематизации съемок для этой кинолетописи.

У нас, у документалистов, понятие «кинолетопись» имеет двоякий смысл. Мы понимаем

под «кинолетописью» и весь материал, снимаемый документально, вне зависимости от того, использовался он в каких-либо фильмах или не использовался, и киносъемки, имеющие историческое значение, которые не были использованы в фильмах или журналах, а также материал, снятый по заданию редакции Кинолетописи.

В годы войны киноматериала, который не мог быть использован непосредственно после съемки, скопилось много. Причины были разные: не хватило места в журнале, материал пришел с опозданием. Если неиспользованный еще киноматериал был хорошего в техническом отношении качества, его передавали в кинолетопись (иногда из него создавались обзорные тематические фильмы).

Крупнейшие события войны освещались в текущих номерах киножурналов, одновременно в более широких масштабах накапливался материал для больших фильмов.

Кинохроникеры, где бы они ни снимали, всегда чувствовали себя кинолетописцами эпохи, заинтересованными свидетелями героического подвига народа, защищающего свою независимость.

Даже в самых тяжелых фронтовых условиях, сразу же после съемки, замерзшими или окровавленными руками оператор раскрывал блокнот и записывал все, что могло пригодиться для монтажного листа, отправляемого вместе с материалом на студию. Здесь было не только краткое описание, но и подробные данные для дикторского комментария, для характеристики и обрисовки внешних примет героев съемки, условий, в которых был снят материал. Часто оператор прикладывал к монтажному листу вырезки из фронтовых газет, политдонесения, листовки и другие дополнительные материалы, всегда памятуя о том, что кинолетопись — это живая память истории.

Приближалась значительная дата — 25 годовщина Великой Октябрьской социалистической революции.

Народный комиссар обороны 7 ноября 1942 года издал приказ № 345, в котором говорилось:

«...В начале этого года, в зимний период, Красная Армия нанесла немецко-фашистским войскам серьезные удары. Отбив атаки немцев на Москву, она взяла в свои руки инициативу, перешла в наступление и погнала на запад немецкие войска, освободив от немецкого рабства целый ряд областей нашей страны.

Красная Армия показала, таким образом, что при некоторых благоприятных условиях она может одолеть немецко-фашистские войска...

...Стойкость и мужество Красной Армии сорвали планы немцев по обходу Москвы с востока и удару с тыла на столицу нашей страны. Враг остановлен под Сталинградом. Но остановленный под Сталинградом и уже положивший там десятки тысяч своих солдат и офицеров, враг бросает в бой новые дивизии, напрягая последние силы. Борьба на советско-германском фронте становится все напряженней. От исхода этой борьбы зависит судьба Советского государства, свобода и независимость нашей Родины».

В этот период фронтовые киногруппы Воронежского, Степного и Северо-Кавказского фронтов снимали все наиболее важные события на этих участках.

В «Союзкиножурнале» в рубрике «На фронтах Отечественной войны» все чаще и чаще стали появляться: «Воронеж», «Дон», «Сталинград», «Туапсе», «Новороссийск», «Нальчик». Операторам удалось показать исключительный накал борьбы, потери врага, героизм наших воинов, отстаивающих каждый метр родной земли. По сюжетам в киножурналах можно было проследить все этапы битвы на подступах к Сталинграду и в самом Сталинграде, увидеть, как проходят бои на Северном Кавказе.

Решительное наступление наших войск 19—20 ноября 1942 года, положившее начало окружению и разгрому немецко-фашистских войск под Сталинградом, сразу же нашло свое отражение в «Союзкиножурнале». Кинодокументалисты разделили свои усилия — часть киногруппы осталась снимать в городе, а остальные ушли с наступающими частями. Предстояла еще тяжелая борьба. Но именно

здесь, под Сталинградом, было положено начало коренному перелому в ходе Великой Отечественной войны.

Кинодокументалисты широко снимали это сражение, чтобы отразить во всех подробностях на киноэкране решающие успехи Красной Армии.

(Продолжение следует)

Л. Трауберг

«Построительное воображение»

Из очерков по теории кинорежиссуры

Андерсен слышит, как кто-то рассказывает детям сказку: «Дети одни поехали гулять». «Нет, нет, — вмешивается Андерсен. — Совсем не так это было. Сели дети в экипаж. «Прощай, мама! Прощай, папа!», бич — щелк, щелк! «Ну, пошел!» И поехали-и!»

То же событие, тоже только слова, но — образ!

Можно без слов. Сидит сестра, плетет братьям-лебедям рубашки из крапивы, крапива обжигает руки; Элиза молчит, плетет, улыбается.

«...В начале было слово».

В том-то и штука, что не было. Бедное искусство кино!

Физическое несовершенство глаза помогло родиться изобретению. Техническое несовершенство изобретения обрекло его на немоту.

Издевательское: Великий Немой. С ударением на «Немой». Гадкий утенок горько плакал от унижения.

— Умеешь ты нести яйца? — спросила курица утенка.

— Нет.

— Так и держи язык на привязи.

А кот спросил:

— Умеешь ты выгибать спинку, мурлыкать и испускать искры?

— Нет.

— Так и не суйся со своим мнением, когда говорят умные люди.

Все презирали его за безобразие: не выйдет из него красивая утка.

Вышел — лебедь.

Великий Немой — с ударением на «Великий».

Не сразу.

Друг Блока Евг. Иванов писал: «...Беснующийся «центр» города, где уже начинали плодиться вертушки — «пустышки» кинематографистов, своими «вертящимися картинками» жизни запойно завлекая прохожих, как питейные заведения...»

«Великий»! Великие — Гёте и Берлиоз, Мочалов и Репин... А тут...

Нелепые человечки бегут во всю прыть, ныряя по пути то в известку, то в томаты. Девицы в черном шелковом трико крадутся — добро бы в ночи, а то — среди бела дня!

Имена — венец кретинизма: Глупышкин, Фантомас...

Можно еще понять тех, кто лезет в родню к почтенным фамилиям — то Шиллера, то Тургенева «вертят».

А толпа стремится на плебейские фильмы Зекка, Фейада, Мельеса.

И невдомек, вероятно, даже самим Фейаду, Зекке, Мельесу, что род их — пятисотлетней давности, минимум от битвы при Креси. Что потасовки, падения, трюки — это ж из средневекового фарса — «Братство беззаботных ребят», «Базошские клерки».

А бандиты в трико...

Лет тридцать назад мне (вероятно, не первому) довелось на лекциях в Ленинградском университете сблизить уголовные, сериальные фильмы со средневековыми мираклями и мистериями. Не потому только, что фильмы эти часто именовались «Тайны» («Les Mysteres»); даже нашумевшие американские «Похождения Элен» переименовали во Франции и в России в «Тайны Нью-Йорка».

Черное трико! Эти пузатые (Зигомар — Аркийер) и стройные (Фантомас — Ренэ Наварр) мужчины, узывные бандитки (Протея — Ж. Андрио и блистательная Ирма Вап-Мю-

зидора)! Исчадия дьявола, нет, сами дьяволы и дьяволицы... Но черное трико — прозодежда именно дьявола в мистерии!

Бессмысленное, ребячье кино! А вот прошло больше шестидесяти лет, и до сих пор не один я помню, как светилась реклама с именем «Ирма Вап», и вдруг буквы оживали, прыгали, складывались в страшное слово «Вампир».

Любопытно, что поэты Аполлинер, Сальмон и Жакоб учредили клуб «Друзей Фантомаса», а юноши в России посвящали стихи героине «Тайн Нью-Йорка» Пэрл Уайт (категорически не Пирль!).

Великий Немой! В 1928 году он обрел слово. Это звучит почти так же меланхолически, как слова Фальстафа судье Шеллоу: «Мистер Шеллоу, я должен вам тысячу фунтов».

В заявке «Будущее звуковой фильмы» Эйзенштейн, Пудовкин и Александров писали о своей тревоге: «...Страшен период второй, когда... звук будет уничтожать культуру монтажа». В заявке была мысль о «контрапункте зрительных и звуковых образов».

Прошло еще около тридцати лет, и Довженко с тоской заговорил об исчезнувшем в кино молчании.

Илья Эренбург в речи памяти Эйзенштейна хмуро констатировал: «...Немой заговорил и даже разболтался».

Два значения у этого слова — болтовня до помрачения и расшатывание болтов, механизма.

Невозможно «разболтать» большое, нужное человеку искусство. Кино и сегодня — на аванпостах образного мышления.

«Всякое воспринятое впечатление оставляет известный след, он может возобновиться в нашем воспоминании, и тогда он называется образом» (из старой энциклопедии).

Напомним здесь же о наличии воображения воспроизводительного и построительного. Искусство — второй вид, но глядишь фильмы и думаешь — только «воспроизведение», и на 90 процентов — произнесенных слов.

Пришельца в Сечь спрашивали: «В Христа веруешь? В троицу святую веруешь? А ну, перекрестись!» Пришедший крестился — и допускался в Сечь.

Человека, входящего в режиссуру, незачем спрашивать, верует ли он в поэзию, слыхал ли о метафорах, метонимиях, гиперболах и литотах, знает ли об анафорах, инверсиях, переносах, рефренах.

Обязан знать.

Поэтому — мимо. Не загромождать статью объяснением терминов. И все же задержимся.

Издавна в моде разговоры о родстве искусств. Композиторы пишут «Фауста», писатели — «Крейцерову сонату». Живописцы — «Демона».

Роберт Шуман полагал, что эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал разный.

Но уже Толстой скептически относился к «близости»: «Каждое искусство — шахматное поле, которое надо углубить, чтобы найти новое. Люди же, не могущие углубить, прихватывают в свое поле из соседних искусств и думают, что творят новое: поэзия — музыку, и, наоборот, живопись — поэзию и т. д.»

В романе «Парижане» Бульвер-Литтон вспоминает сцену из «Ламмермурской невесты» В. Скотта. В ночь перед схваткой с братом возлюбленной герой романа, Рэвэнсвуд, шагает по комнате верхнего этажа, а внизу старый слуга с тревогою слушает непрекращающиеся шаги. «Так может повесть,— пишет Бульвер,— но не может драма. Драме нужны слова, хотя бы в виде разговора с самим собой».

Еще в моде сегодня (не только сегодня) — «поэтический кинематограф». Огромное количество книг, статей — о поэтических и непоэтических фильмах. «Образное решение»? Ясно: поэтический кинематограф.

Ничего не ясно.

Воскресают споры сорокалетней давности. Сторонники «прозаического» кинематографа тогда атаковали «поэтический». Корифеи последнего, отступив на минуту (во главе атакующих сам Василий Иванович Чапаев!), оправившись, пошли в контратаку. Эйзенштейн наметил две линии — картины о Ленине, «Депутат Балтики», «Максим» — с одной стороны, «Александр Невский», «Щорс», «Иван Грозный» — с другой.

Для определенного периода это было, возможно, необходимо. Но в общем-то — путаница. В «прозаическом» «Чапаеве» поэзии не меньше, чем в «поэтическом» «Щорсе». Кощунствую: Щорс прозаичнее летящего — на коне, в бурке — Чапаева (поэтичен Боженко — после смерти). «Мы из Кронштадта» — это что? Гибрид?

Не стремлюсь оживлять спор. Но тема статьи — «образное решение». И здесь нельзя не вспомнить поучительные замечания В. Брюсова («Погоня за образами»):

«Вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии, как это... утверждают наши имажинисты. Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы явно стоят на втором плане. Зрительные образы — только одно из средств (правда, могущественное средство) для возбуждения эмоции словами, но наряду с этим средством стоят другие: обращение к иным, незрительным восприятиям, звуковое строение слов и т. п. В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как «Я вас любил, любовь еще, быть может...», «Есть речи, значенье...», «В минуту жизни трудную...», и во многих других, зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности».

Может ли кино? Остерегусь утверждать «нет», и не потому, что существуют «спецжанры». Но, без сомнения, кинематографу ближе «Город пышный, город бедный...», «Незнакомка», «Война объявлена», чем «И скучно, и грустно...».

Я — не о поэтическом кино, а о поэтике кино. Поэтика — достояние не только стихотворства, как колорит — не частная собственность живописца, и композиция нужна не только композитору.

В юности мы, фэксы, учились трюкам, «гэгам» в «школе» Мак-Сеннетта. И не думали, что «школа» эта, сама того не ведая, обкрадывает арсенал поэтики. Во всяком случае, ее фигуры и тропы, переносные значения.

При виде льва у китайца вставала дыбом коса. Белка в колесе заменяла двигатель. Из глаз сыпались искры. Купальщицы, попав на полюс, приспособлялись: нашивали меховые оторочки на купальных костюмах, напоминавших бальные платья. Бандит врывался в салун с револьвером, все подымали руки, и стрелки стенных часов устремлялись к двенадцати. Томимый жаждой Фатти выпивал целое озеро. От жара любви таял товар продавца льда. У косоглазого Бена Тюрпина и дети косили, и коровы косили, и даже фары автомобиля косили. Метафоры, метонимии, гиперболы, олицетворения — все было тут.

Из «поэтики» фильмов-бурлеск родились гигантские «гэги» Чаплина: в «Малыше» — полисмены-ангелы, в «Пилигриме» — хождение по границе, сразу в двух государствах, в «Золотой лихорадке» — обгладывание гвоздей из ботинка, наподобие цыплячьих косточек.

Не одни мы учились у этой поэтики, учился и поэт Маяковский, когда писал сценарий «Как поживаете?». У него в раннем фильме «Не для денег родившийся» герой здоровался со скелетом («скелет в шкафу» — английское образное выражение, означает семейную тайну).

В нашей короткометражной «Октябрине» таких «имажей», как мы их окрестили, была бездна: «осталось мокрое место», «растаял в воздухе» и т. п. И в полнометражных отдали дань. В «Чертовом колесе» вино пролилось на стол — будет «мокрое дело». В «Шинели» кадр: шляпа, в ней — дело.

Но и в «Колесе» и в «Шинели» было большее — не знаю, как придумали. Кружатся на «чертовом колесе» герои — Ваня и Валя, и вдруг наплывом «колесо» превращается в циферблат часов, опаздывавший матрос полз за убегавшей минутной стрелкой, девушка висела на нем мертвым грузом.

Образные решения! К ним распаленно стремились все — от Довженко до «Фэкса». Вершины — вздыбившийся лев, кони, скачущие во все свои двадцать четыре ноги, биржа и окопы — в «Конце Санкт-Петербурга».

После премьеры «Юности Максима» наши друзья писатели вздохнули: «Зачем вы ушли от «Шинели» и «Вавилона»? Скрипачу не-

зачем переходить на барабан». Спорили мы с ними крепко, но теперь понимаю: боялись они, что мы потеряем пластику наших немых картин.

Потеряли. Трилогия — почти сплошь рассказ, диалог. Попытки вырваться из плена текста были, но...

Назначена съемка — «патриотическая демонстрация». Отменно подобранная массовка в сто человек, точный пейзаж — улица на окраине, издевательски звучащее «Многие лета!» и веселые прибаутки конторщика — Жарова. И вдруг — не захотелось. Отменили натурную съемку, приехали в павильон. На ходу договорились с художником Енеем: большой бархатный задник, два фонаря. Оператор Москвин дал «дымок», создал сырой, туманный вечер. Медленно пошла на аппарат молчащая толпа — человек двадцать, впереди Жаров. Изредка подымал он руку, хрипло, грубо возглашал: «Ура!», толпа кричала: «Ура!» Опять — шествие, мрак, тяжесть.

До чего же мало было таких кусков! Легко оправдаться: избран был метод «автологической поэзии» — без метафор, без монтажных изысков, почти протокольно. В начале «Выборгской стороны» Максим из банка просит матросов на телефонной станции соединить его со Смольным. Не получается. На экране — свистопляска; то «скорая помощь», то квартира какой-то Розалии Моисеевны, то конюшни гвардейского экипажа. Всю эту добротно придуманную сцену пустили под откос — сегодня много видим схожего. Уже после съемки сцены Учредительного собрания я прочел: когда матрос Железняков предложил Чернову «свертываться», в зале стал медленно гаснуть свет. Свои слова Чернов произнес в темноте, только вспыхивали спички в зале. Сперва я огорчился, что не знали, потом понял — выбросили бы. Эффекты.

Автология.

Но автология автологии рознь. Гениально у Лермонтова:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть.
На свете мало, говорят,
Мне остается жить.
Поедешь скоро ты домой,
Смотри ж... Да что? Моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А дальше невыносимое: «Пускай она поплачет, ей ничего не значит».

До этого мы — увы! — и не мечтали дойти.

Трилогия слишком много для меня значит, чтобы плакаться по поводу проторей и убытков. Основное, как мне кажется, получилось: герой класса, рабочий. Но, серьезно всматриваясь в фильмы, понимаю: не дотянули в очень важном — в образном воплощении времени (я — не об образах героев), в переплавке хроники в эпические явления. Что ж других разбирать, лучше задуматься о том, что сам сделал. И не сделал.

Противоположность автологическому методу — метод металогический. Но вот — нет метафор, эпитетов, синекдох в иных кусках фильмов, а до сих пор они в памяти. Как пример, на мой взгляд, пластического творчества.

«Героическая кермесса» Жака Фейдера, режиссера блестящего. Фильм восхитил нас в 1936 году (хоть и обидел — уступка коллаборационизму). И разочаровал через двадцать лет. Но одну сцену помню точно.

С дороги на камни фландрского городка влетают три испанских гонца. Скок, скок... Ратуша. Одновременно осадили коней, сходят. Идут — по ступеням, коридорам, залам — только железо шагов. Вошли в зал. Медленно подошли к окаменевшим в испуге синдикам. Старший гонец рванул из-за обшлага куртки пергамент, швырнул на стол. Повернулись, идут — залы, ступени, железная поступь. В один мах — на коней. Скачут обратно — цоканье по мостовой. Вылетели на дорогу, скрылись в пыли.

Сцена!

Уж если о «Кермессе», еще эпизод оттуда.

У милой вдовы расквартировано три испанца: офицер, трубач, барабанщик. Коридорчик, три комнаты, три двери. Из-за дверей — труба, барабан, свист офицера. Проверяя, все ли в порядке, хозяйка заходит к офицеру. Нет свиста, звуки трубы, барабана. Хозяйка выходит, оправляет волосы, зашла к трубачу.

Дробь барабана. И — третий визит. Пронзительный вопль трубы.

Если в скачке гонцов — образ, здесь — никакого. Игривые упражнения режиссера. Талантливо.

За десятилетия мы видели наряду с упражнениями и подлинные сцены. В них образные решения большой ценности. Не всегда была — глубина образов, сила их. В тех же старых энциклопедиях говорится о различии между «силою построительного воображения» и «живостью» его. «Первая — признак гения, вторая указывает только на способность построений, не отвечающих действительности, присущую детям и дикарям; смелость их построений связана с неведением того, что возможно и что не возможно».

Не всегда режиссеры — дети или дикари, не всегда живость их «построений» не отвечает действительности. Но и просто живые, не рожденные силой, гением пластические решения примечательны; их столько, что вспоминать — ста томов не хватит.

Однако хотя бы об одном: о контрапункте звука и пластики, о котором писалось в заявке трех советских режиссеров.

Вот тут вернемся к суждению Бульвера. Звук шагов над головой —всю ночь... Невозможно в театре? Допустим. Возможно только в повести? Извините, и в кино. Особенно, в кино.

Соотечественник Бульвера, А. Конан-Дойль написал роман «Затерянный мир».

«...На третий день мы услышали какой-то странный ритмический гул, то затихавший, то снова сотрясавший воздух своими торжественными раскатами, и так все утро. Когда этот гул впервые донесся до нас, челны шли на расстоянии нескольких ярдов один от другого. Индейцы замерли, точно превратившись в бронзовые статуи. На их лицах был написан ужас.

— Что это? — спросил я.

— Барабаны,— небрежным тоном ответил лорд Джон,— боевые барабаны... Барабаны переговариваются между собой».

Селения — где-то вдалеке, и на востоке, и на севере — «видят» чужаков, предупреждают друг друга. И весь день — грозный, сводящий с ума гул, угроза. Не веселенький барабан «Кермессы». Огромный образ отношений аборигенов с пришельцами.

Недалеко — по теме — отстоит роман Уэллса «Война миров». Об одной из сцен Ю. Олеша с восхищением пишет: «Смятенный человечек в пиджачке и кривом галстуке, прижавшись к какой-то жалкой городской стене, в ужасе смотрит на приближающийся к нему сквозь развалины домов стальной щупалец марсианина...» Но это только: «дети одни поехали гулять». А вот как у Уэллса:

«...Щупальце приближалось ко мне, трогало и ощупывало стену, куски угля, дрова и потолок. Это был словно темный червь, поворачивающий свою слепую голову. Щупальце коснулось каблука моего ботинка. Я чуть не закричал, но сдержался, вцепившись зубами в руку... Вдруг сильным коротким ударом оно захлопнуло дверь погреба. Я слышал, как оно зашуршало по кладовой, слышал, как передвигались жестянки с бисквитами, как разбилась бутылка. Потом новый удар в дверь погреба. Потом тишина».

У Олеши — сценарий. У Уэллса — режиссерский сценарий.

Приходишь в отчаяние, когда думаешь, что литератор может так пластически, так реалистически (в фантастике!) построить ритм, атмосферу, детали ожидания смерти. А люди пластического искусства часто не в состоянии!

Но вот другой романист.

Читали ли вы «Трех мушкетеров» (может ли быть вопрос нелепее)? Обратили ли внимание: всего два-три десятка страниц начала, и — десять дуэлей, один массовый поединок! Шпаги звенят. Неумолчный звон, нет, перезвон, под который весело даже умирать (в двух десятках экранизаций имеется звон шпаг, тьерсы, финты, а пластики века гигантов — выражение Дюма — и в помине нет).

Литература. Будто нет образных решений, скажем, в театре.

Конечно, имеются. Недалеко ходить: Московский Художественный.

В 1927 году ставится «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

Репетиция сцены «Цветочный магазин во Владивостоке». Здесь сходятся враги Советов — осколки разбитого вдребезги.

На сцене магазин, впрочем, нет, «магазин» К. С. Станиславский «сократил», оставил одну оранжерейку. В ней превосходные актеры Книппер-Чехова, Вишневский, Андровская, Прудкин, Комиссаров говорят свой текст.

Проведена «работа по системе». Актеры выяснили «подтекст». А сцена не идет. Н. Горчаков в книге «Режиссерские уроки Станиславского» вспоминает:

Станиславский: Давайте-ка исправим физическое самочувствие актеров... Сдвиньте все стены оранжереи, привалите вплотную друг к другу все предметы — мебель, ящики, узлы. Попрошу всех взгромоздиться кто на что желает: на спинки кресел и стульев, на ящик, в котором, очевидно, было пианино, на гору сваленных или связанных в пачки книг. Помогите Ольге Леонардовне сесть на спинку какого-то устойчивого кресла.

Н. Литовцева (один из режиссеров) горестно: А мы так старались, чтобы наши беженцы удобно и уютно устроились на чужбине.

Станиславский: В этом, вероятно, и заключалась причина пассивного поведения исполнителей в этой картине... Положение обанкротившейся русской интеллигенции именно такое: «на узлах сидят», как на вокзале. Только дальше ехать некуда — океан.

Сцена родилась. В неожиданном, образном до емкого символа решении. От неудобных, неустойчивых сидений актеры занервничали, появилась злоба. Образчик режиссерского мастерства Станиславского!

В последние годы в ряде книг приводилось описание несостоявшейся постановки «Гамлета» В. Э. Мейерхольдом, в частности, одной сцены — встречи принца с отцом. Не могу не привести ее, без этого — пробел в статье.

«Берег моря. Море в тумане. Мороз. Холодный ветер гонит серебряные волны к песчаному, бесснежному берегу. Гамлет, с ног до головы закутанный в черный плащ... жадно всматривается в море. Проходят томительные минуты. Всматриваясь вдаль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре. Серебряный плащ, серебряная кольчуга, серебряная борода. Вода замерзает на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно. Отец вступил на берег. Гамлет бежит ему навстречу. Гамлет, сбросив с себя черный плащ, предстает перед зрителем в серебряной кольчуге. Гамлет закутывает отца с ног до головы черным плащом, обнимает его. На протяжении короткой сцены: отец в серебре, Гамлет — в черном и: отец — в черном, Гамлет в серебре. Отец и сын, обнявшись, удаляются со сцены.

Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать».

Все слова бессильны, когда думаешь о такой сцене. О том, что режиссерами называются и Мейерхольд, и — имена подставьте.

В описаниях елизаветинского театра почти нет сведений о режиссуре. Известно оформление: выносили шест с надписью «Площадка». Выходили Гамлет и Призрак и беседовали. Образное, пластическое решение — было ли оно? Скорее, не было. Волновал диалог, слова. Наверно, волновали больше, чем в постановке Мейерхольда (неосуществленной), Гордона Крэга (почти неосуществленной), или в кино.

Но — подумаем. Драмы свои Шекспир писал, большей частью переделывая уже шедшие пьесы. Менял темы, образы и — особенно — стихи, умножая количество вдвое, втрое, а, главное, изменяя качество.

Зачем? Информация была и в старом тексте. И волновал он не меньше (возможно, даже больше — Толстой считал, что старый «Король Лир» несравненно лучше шекспировского). А Шекспир обогащал, решал по-новому — пусть только в тексте, создавая ситуации и фразы, теперь неразлучные с человечеством.

Старый крот, упомянутый в сцене с Призраком, рыл исправно. Век изменялся. Переменилось воображение. Уже не мила была «растрепанная действительность нагишом»

(Гоголь). Может быть, у доелизаветинского зрителя воображение было «живее»? Конечно, это было детство, дикарство. Но уже требовалась иная мощь воображения, та, которая повела Колумба за океан. Васко де Гаму в Индию, Рэлея и Дрэйка — в будущие колонии, к подлинным «дикарям».

Начиналась режиссура — в большом плане; Гамлет сам ею, пусть только в одной части, занимался.

Кинорежиссер считает себя по меньшей мере равным Гамлету. И он учит актеров «не пилить воздух руками», «соблюдать меру», «не рвать страсть в клочья» (порою хочется вместе с Клавдием убить Гамлета, зачем говорил он эти в зубах навязшие слова).

Свести актеров. Развести. Объяснить задачу (учено повторить, что именно снимается). Скомандовать: «Начали!» Исполнители сыграют — лучше, хуже. Произнесут все тексты — хуже, лучше. Пойдет полезный метраж.

Надо же было выдумать слово. Полезная рифма. Полезная краска. Полезное трезвучие.

Жена Марка Твена, желая отучить его от божбы, выучила ряд выражений и произнесла. Твен выслушал, сказал: «Слова те, музыка — не та».

Впрочем, музыка — всегда к услугам. Иллюзия решения — и presto и andante.

Отрицание слов? Ни в коем случае.

Прекрасны — молчание («Голый остров»), звучания (в другом японском фильме «Время радостей и печалей» финал: смотритель маяка с женой глядят в туман, там пароход увозит их дочь — протяжный гул сирены — с маяка, тоскливый гудок из тумана).

Но мы знаем и силу слов. «Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, свершилась». «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» «Человек — это звучит гордо!»

Мы знаем силу слов. Не только эпиграмматических: «Сорвалось!» Кречинского, «Наплевать и забыть!» Чапаева, «Мятеж валялся на земле — он поднял» Фальстафа. Пусть будет даже болтовня. Фильм Л. Майльстоуна «На западном фронте без перемен» — немец и француженка, она говорит, говорит... Куда там музыке.

Пусть будет даже пресловутый «русский спор» в задымленном, полутемном купе поезда (двадцать верст в час), всю ночь обо всем и ни о чем. Невозможно в кино? Нильс Бор писал: «Открытие делается так: говорят: «Быть не может», приходит один, говорит: «А, может быть, может?» Так и с образом.

Но — с образом.

Несомненно, смысл, существенное — прежде всего в словах. Слова — выразитель мировоззрения, общения, чувства. Речь идет о большем. О превращении и слов в образ. В осевую часть образа.

Да, в немом кино было легче. Как будто не было слов, болтовни.

Только как будто — были надписи. Это почище слов. В иных фильмах — что кадр, то надпись. Не звучащий, а читаемый диалог.

Редко, весьма редко надписи решались образно. Надписи, сочиненные для «Потемкина» поэтом Сергеем Третьяковым, надписи И. Бабеля к «Еврейскому счастью», полновесные надписи в «Конце Санкт-Петербурга»: торжественный перечень то губерний, то заводов, то народов, то биржевых акций...

И чудесные, входящие в живую ткань фильма надписи — в «Арсенале» Александра Довженко.

До сих пор и с улыбкой и покаянно вспоминаю надписи в нашем первом большом фильме «Чертово колесо». Вместе со сценаристом Адрианом Пиотровским мы щедро вставили примерно такое: «Ты ночь мне, красотка, отдашь». Или: «Кури, фря. Не загибайся, куколка». Полное руководство по языку и быту ленинградской «шпаны».

Но бог с ними, с надписями...

Хочется об образах.

Недавно, после долгого перерыва, я вновь увидел наш фильм «Шинель».

Остановлюсь на нем — не для умильных вздохов или запоздалой самокритики.

Что было, то было. Так или иначе, со всеми своими грехами, со всею незрелостью, со следами чудовищной спешки (фильм снят и смон-

тирован меньше, чем в два месяца) наша «Шинель» осталась в анналах киноискусства.

Образное решение...

Это был образец его — в меру наших возможностей.

Именно режиссерское решение.

В основе был Гоголь. Две повести: «Невский проспект» и «Шинель».

Образная сила этих шедевров подобна Гималаям.

«Невский проспект» — некая свистопляска образов, образочков и образищ.

«...Шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровны. Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста...»

Все в этой вещи: и тайны, и сон, и бред, и опиум, и окровавленная бритва, и дым из трубки кольцами, и грубые немцы.

Проще, косноязычнее повесть об украденной шинели. Скромное, безотрадное и безобразное бытие ничтожного человечишки. Но вглядеться — и шинель превратилась в приятную подругу жизни, и вновь сон и бред — шинель уже не жена, а с какими-то западнями для воров, и — вершина вершин! — мертвец, шинели с проезжих и прохожих снимающий.

Сценарий написал Юрий Николаевич Тынянов.

Самая идея сценария была отлична от замыслов Гоголя.

Акакий Акакиевич Башмачкин, казалось бы, так и родившийся титулярным советником, низеньким, с лысинкой на лбу, не человеком, а сплошной старческою гримасой, приобрел в сценарии предысторию, молодость. Любовь к «небесному созданью».

Преступление...

Как говорят в кино, монтаж двух сюжетов.

В связи с этим — мерцающая, все представляющая в таинственном свете «фонарная» образность «Проспекта» съежилась, почти сошла на нет и вдруг родилась не сословная, а персональная трагедия чиновника.

За сценарий беремся мы, почитающие себя знатоками Гоголя — как же, на театре «Женитьбу» ставили, не оставив в ней даже намека на всем известное.

И — при всем уважении, любви к Гоголю и Тынянову, мы сразу двинули сценарий в переделку. Длилась она всего две недели, больше времени не было, но — все преобразилось.

Трудились мы окаянно, что твой Петрович, портной: шили вещь «двойным мелким швом и по всему шву проходили собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры».

Как известно, Петрович принес шинель «как следует хорошему портному», показав «в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново».

Мы шили заново.

Режиссерский сценарий.

В ряде книг о «Фэксе» приводятся отрывки из него, чаще всего сцена встречи молодого Башмачкина с девушкой на проспекте. Можно было бы счесть детали сцены не образными деталями, а трюками, если б не...

В фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» крайне убыстренная съемка любовных игр героя с двумя девочками вдруг сменяется замедленной — плывут в воздухе — прогулкой подростков.

Но за сорок пять лет до того в «Шинели» было (прошу извинения у читателей журнала за длинную цитату, у историков кино она еще длиннее):

«...28. Фонарь на кофейной и часть вывески.

29. Слегка вертится крендель.

30. Акакий Акакиевич моргает.

31. Мигает уличный фонарь.

32. Покачивается фонарь над кондитерской.

33. Вертится крендель.

34. Скользит по тротуару женская ножка.

35. Вращаются колеса кареты.

36. Ступеньки в кофейню.

37. Акакий Акакиевич моргает. Вдруг — застыл.

38. Остановился фонарь над кондитерской.

39. Застыли колеса.

40. Остановился крендель.

41. Застыл в кукольной позе франт.

42. Встали на задние лапы шесть собачонок.

43. По ступенькам кофейни сошла девушка. Остановилась на тротуаре.

44. Акакий Акакиевич подался чуть-чуть вперед.

45. Девушка застыла. Словно обнюхивая ее, справа и слева замелькали старики и франты.

46. Очень мигает фонарь.

47. Бешено мчащийся Невский.

48. Акакий Акакиевич.

49. Девушка.

50. Невский вдруг растаял. Ни людей, ни тротуара, ни карет, ни мостовой. Только у окна Акакий Акакиевич и у кофейни девушка. То затемняется, то просветляется лучами мигающего фонаря улица. Потом — снова замелькали люди и кареты.

51. Девушка прошла к фонарю и стала под ним.

52. Повернулась. Осветилось ее лицо.

53. Акакий Акакиевич смотрит.

54. Брызнул фейерверк из фонаря.

55. Акакий Акакиевич закрыл глаза. Затем открыл их. Слабое подобие улыбки оживило его лицо. Он замечтался.

56. (Не в фокусе.) Девушка у фонаря.

57. В окне магазина статуэтка Амура и Психеи.

58. Очень медленно уходит дама от кавалера, соблазняя его улыбкой.

59. Медленно вытягивается крендель, принимая форму сердца...»

Не в смене темпов дело. Не в предвестьях пресловутого стоп-кадра. И не в отдельных, порядком глупых, выдумках (Амур и Психея, собачки, фейерверк из фонаря).

Все — в показе.

Все — в образе.

Мы взяли на вооружение только один элемент образной системы Гоголя — фантасмагорию.

Но ее довели, смею думать, до возможной в те годы кондиции.

Если бал во сне, то не так, как в «Проспекте», где дальше пожилого человека, говорящего с красавицей на непонятном языке, не идет.

У нас — красавица снята через веер, и тут же в кадре кто-то зачем-то жонглирует булавами.

Увы, мы не успели (снега не было) снять сцену с мертвецом, ради которой, собственно, и взялись за постановку. Но бред умирающего чиновника мне и сейчас кажется примечательным. Посмотрев фильм на конференции в Венеции три года назад, мы с Козинцевым переглянулись и развели руками: не могли понять, как придумали и сняли все эти постели в открытом поле, фонари, на верху которых, показывая шиш Башмачкину, сидит Значительное Лицо и — пожалуй, самый острый в нашей жизни кадр — хохочущие чиновники на шкафах, бросающие в Башмачкина гусиные перья.

Было!

Как сказал автор «Мертвых душ»: «О моя юность! О моя свежесть!» (по привычке поправлюсь: «наша юность и свежесть!»).

Но не для того, чтобы показать, как, повзрослев, мы поумнели. Не для вздохов о юности, не для поплевывания на нее.

Для разговора о главном.

О смысле образа.

В нашей «Шинели» было много бессмыслицы; для чего-то ввели мы в сцену у Значительного Лица парикмахера, вероятно, чтобы в гневе у Лица была пена на губах (не судите нас за это: великий мастер Вс. Мейерхольд через два года в сцене общежития в «Клопе» заставил слесаря мыться и бранить Присыпкина — с густой мыльной пеною на лице).

Были и «смысловые» куски: для чего-то Акакий Акакиевич пробегал мимо плаца, где били солдата шпицрутенами; жалкие кадры без образа, иллюстрация.

Но во всей вещи был свой — образный смысл.

В смене большого чайника усохшим, пышного фикуса чахлым цветком, в нежности героя к воротнику шинели, в адском хороводе завсегдатаев притона вокруг Башмачкина — была жалкая жизнь человека, то, что сейчас — образ многих картин мирового кино.

Мудрено ль, что мы в свои сорок шесть лет (на двоих), в невиданной спешке опустили, упустили другие смыслы повестей? Сарказм и злобу: этот поручик Пирогов, после экзекуции над ним отплясывающий мазурку; эта

знакомая дама Значительного Лица, Каролина Ивановна, дама, кажется, немецкого происхождения, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения.

Простоту, затрапезность, не образ холода вообще, а «северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров». «Тину мелочей, опутавших нашу жизнь», и повседневные характеры, «которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...» («Мертвые души», глава 7-я).

После трагедий Вильяма Шекспира Г. М. Козинцев вновь хотел обратиться к повестям Николая Гоголя.

Мы как-то не приняли во внимание в свое время проникновенные слова — «Я брат твой».

Мы не были братьями — постановщик «Гамлета» и пишущий эти строки. Но четверть века мы несли ответственность — один за другого.

За общее творчество.

Нет у меня сомнений в том, что Гоголя Козинцев поставил бы поразительно.

Не суждено было.

Опубликованы — незаконченный сценарий и мысли о нем.

Рука Козинцева не сделала последней правки — все обрело бы окончательный смысл, направление.

Но — опубликованное становится фактом.

Воздействием.

И — позволительно задуматься.

Нет, не над небывшим фильмом.

Над традицией в понимании гоголевской образности. Ее смысла. Мысли Козинцева — борьба с этой традицией. Незавершенная борьба.

«...В фильме 1926 года я пробовал выразить ничтожность, мизерность человеческой личности Башмачкина, сопоставляя ее с масштабом столицы, зданиями, площадями, памятниками.

Теперь это нужно сделать, соразмеряя Акакия с лицами, обладающими служебным и общественным положением»...

«...Башмачкина — автомата — чиновника я снял в 1926 году.

Теперь будет самый человечный из всех людей — тот, кто не способен выбиться в люди».

Фильм Козинцева должен был противополагаться фильму 1926 года, сделанному нашим коллективом.

Это совершенно оправдано.

Каждая мысль в записях исполнена большого понимания Гоголя. Доказательство огромного режиссерского ума и таланта.

И все-таки...

Свою первую повесть, набирая которую давились от смеха наборщики, Николай Васильевич Гоголь закончил словами: «Скучно оставленному! И тяжело, и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

Ведьмы и Пацюки, Вии и пляшущие парубки и девки, Шпоньки, Довгочхуны и Товстогубы, а кончается все известною миру сентенцией: «Скучно на этом свете, господа!»

Скучно повсюду, кроме...

Санкт-Петербург, столица.

Какая уж скука, когда «лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный цвет», часть мужского лица, надев мундир, скачет в карете и молится в соборе, и оказываются королями титулярные советники!

Центр столицы — Невский проспект, который лжет более всего тогда, «когда ночь сгущенною массою наляжет на него... когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

Вот когда место Шекспиру: «Входит демон».

Это не тот Демон, которому посвятил стихи Пушкин, и не тот, чьим именем назвал поэму Лермонтов.

Это черт его знает что за демон: если все не в настоящем виде, то и демон не в настоящем виде, не демон, а не то выпивающий фонарщик, не то прокравшийся в русскую повесть немецкий бес (конечно, не гётевский, даже не гофмановский из потрясающего «Эликсира сатаны», а какой-то «мелкий бес»).

И поди ж ты! Околдовал этот бес людей, признали его первенствующим персонажем

писателя, в демонический превратили город, где он всего лишь лампы зажигал.

Гоголь и черт! Любимая тема не одного лишь Мережковского.

Фантастический град на Неве, «заколдованное место», где шмыгают (не ходят же) герои Федора Михайловича, персонажи Андрея Белого и даже упырь с петлистыми ушами из бунинского рассказа.

Был ли этот Петербург, город Голядкиных и Аблеуховых? Наверное, был.

Да ведь и Париж Тулуз-Лотрека и Гюисманса тоже был, только кому же придет в голову отдавать в е с ь Париж канканерке м-ль Гулю и черным мессам?

Париж Марата, Маркса и коммунаров.

Настойчиво, с пафосом уверяют нас в том, что город Петра — страшный город, свихнутый город, где каналы — и те Кривуши, а главный житель — помешанный.

Да ведь у Гоголя все это есть?

Есть. Только не только это.

Николай Васильевич Гоголь — и это не пропись — был не германским романтиком, а русским реалистом. Вещи он видел точно, ясно, умно. Способен был на «фантастическую шутку» — «Нос». И на великую, трезвую простоту — «Шинель», «Коляска». В «Шинели» даже эпизод с мертвецом-чиновником лишен инфернальности, как и «Утопленник» Пушкина.

И «Коляску» забывать не след, и не только потому, что ею упивался Толстой.

Да, но «Коляска» — не Петербург (впрочем, и в «Коляске» герой — Чертокуцкий, нечто вроде куцого дьявола). Городок в повести — не колдовской город миражей, кошмаров, млечных ночей и жестоких нравов.

Но — каков поп, таков и приход. Не было ли — полюбопытствуем — миражей в Киеве (поблизости жила панночка из «Вия»), кошмаров в Москве (куда стремился оборотень Тарелкин), жестоких нравов в городе Калинове?

Не приняли разве за Наполеона — Павла Ивановича Чичикова в городе N и за грозного ревизора — регистраторишку в другом городке?

Но — демон явно предпочитает столицу.

И странным кажется, что в этом городе жила великая наука, высокое искусство, что в этом городе шли на бой не с «демонами», а с конкретным злом люди, никаким демоном не одержимые.

Проза, дух захватывающая проза трухлявой Коломенской улицы, на которой встречались Ульянов и его друзья. Не с «рылами» и оборотнями они боролись, а с крепостью, с государством, пусть гнилым, но сильным, конкретным.

Все это великолепно, лучше многих знал Козинцев.

И только отсутствием последнего монтажа объясняешь некоторое обилие в его записях шабашей, бреда, визга и воя, «свистопляски ничевоков, никудыков, наплеваков» (Цветаева). На мой предубежденный взгляд, это не вяжется со всем прочим — умным и прочувствованным.

В шутку Козинцев пишет: «Итак, назад к ФЭКСУ!»

Не бывает.

Пройден большой путь, и образность разная.

При всей любви к Феллини — Феллини сам по себе, Козинцев сам по себе.

Возвращаясь к Гоголю, надо, по-моему, прежде всего вспомнить: услышав первые главы «Мертвых душ», Пушкин не восхитился в первую очередь сходством Чичикова с чертом (на что мудро указывалось), а, вздохнув, сказал: «Боже, как грустна наша Россия!»

Писать об ужасах демидовских заводов и питерских трущоб нельзя было. И Пушкин взывал: «Прочтите жалобы английских фабричных рабочих: волоса встанут дыбом от ужаса».

Положение рабочего класса в Англии!

Пушкин и...

Но ужас не инфернальный. Не от рычания Значительного Лица, понимаемого обязательно как зловещее рыло. Как символ.

Да никакой он не символ — Значительное Лицо. Не ушастый Аблеухов. Просто — «его превосходительство» (в бреду Акакий Акакие-

вич, страшно матерясь, после каждой фразы не забывал добавлять «ваше превосходительство»).

Скучная история, как определил другой русский писатель.

Скучный обиход элиты: все эти дневники императриц, воспоминания губернаторш из фрейлин, мемуары сановников.

«Скучно на этом свете, господа!»

И, может быть, самое скучное — преувеличивать чертовщину.

Убежден: она вылетела бы из несостоявшегося фильма.

Но читать тетради ушедшего от нас Режиссера — огромная честь и радость.

Каждое слово — поиски образа.

В тенденции равного проходу войск Фортинбраса в дожде, у моря, во мгле (фильм «Гамлет»).

Как не хватает этого многим.

Нет, не всем.

Полнообразно пишет, снимает, творит Андрей Тарковский. Не тогда только, когда кружатся в вальсе березки и бежит мальчик за девочкой — после смерти — в «Ивановом детстве». Но и когда мечется в стороне от рождающегося колокола его мастер, образ — маленький художник, ростом с Пушкина, и гигантское на века — «Памятник», иконы, колокол.

Образы в неторопливых, порою чуть стилизованных (а это помеха образу) фильмах грузинского кинематографа: «Зонтик», маленькая, но емкая «Свадьба», человек в кувшине, пролет нелепого самолета в «Чудаках».

Не привожу хрестоматийные вещи: рубящий деревья Губанов в фильме Райзмана; смерть, тоже с деревьями, у Калатозова, финал «Большой семьи» Хейфица: семья рабочего — и выходящий в море корабль.

Только за последние 4—5 лет сколько превосходных решений!

В «Белорусском вокзале» А. Смирнова — незначащая будто сцена и — образ: когда-то воевавшие вместе, разошедшиеся люди вновь соединяются — для борьбы с подлостью.

В «Начале» Г. Панфилова — рука героини, протянутая через дверь любимому — после ссоры. В «Белом солнце пустыни» В. Мотыля — прощание красноармейца с девушками в чадрах. В «Калине красной» — герой, проходящий мимо березок: в тюрьме берез нет.

Вот так бы — не иллюстрацией.

Обобщением.

Но обобщением не наивным, каким занимались в немом кино («императорский Петербург» в «Шинели», «хозяин» в «Новом Вавилоне», кулак в «Старом и новом»).

Нет, обобщением — от общения события, чувства — с высотами духа, бытия.

Этому учит нас в первую очередь литература.

Существует акт любви. В последнее время ему отдан экран.

«Растрепанная действительность нагишом» — уже не метафорически. Ханжество не поможет. К этому явлению во все времена обращались сотни художников, находя блистательные, каждый раз новые решения. И важно то, что в образе было «иносказание», гигантский подтекст.

«То, что почти целый год для Вронского составляло одно желание его жизни, заменившее ему все прежние желания, то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастия — это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащей нижней челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем.

— Анна! Анна! — говорил он дрожащим голосом.— Анна, ради бога!»

И дальше. «Он же чувствовал то, что чувствует убийца, когда видит тело, лишенное им жизни... И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его, так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи».

А вот Мопассан. «Поездка за город».

«Тогда и сама она, обезумев от бурного желания, прижимая его к своей груди, вернула поцелуй, и все ее сопротивление сломилось, словно раздавленное чрезмерной тяжестью.

Все было спокойно вокруг. Соловей запел снова. Сначала он испустил три пронзитель-

ные ноты, походившие на любовный призыв, затем, после минутного молчания, ослабевшим голосом начал выводить медленные модуляции...»

Двадцать три строки соловьиного пения!

Другое, современное решение в «Фотоувеличении» Антониони. Герой и две девицы как бы играют в любовь на двух гигантских рулонах бумаги — бумага, как волны, то закрывает, то открывает их. Так сказать, в пику Маяковскому («Нам надоели бумажные страсти, дайте жить с живой женой»).

Пять решений. Пятьдесят. Пятьсот. Сколько образов, синонимов обладания — убийство, песни, насыщение,— без самого акта.

Так же, как — образ смерти. От средневековых гравюр до «Смерти Ивана Ильича», от смерти героини в «Даме с камелиями» Мейерхольда, до чаплинской «Парижанки» (свесившаяся с кресла рука отца), до фильмов Куросавы.

Нет самого «акта смерти» в замечательной пьесе азербайджанского классика Дж. Мамедкули-заде «Мертвецы». Комедия, от которой — мурашки по коже. Двое жуликов, прикинувшись святыми, обещают обывателям маленького городка воскресить их умерших в чужом краю родичей: вся пьеса — и комическое и жуткое ожидание: «вот, вот откроется дверь, войдут в бозе почившие, в могиле истлевшие». И — постепенно рождающийся образ: живых мертвецов, обывателей городка, насильников, мошенников, убийц в душе.

Образ этот — расхаживающего меж живыми покойника — десятки раз повторялся в стихах, романах, пьесах... Блоковские «Пляски смерти», множество вариаций у Гоголя: и в «Страшной мести», и в «Шинели», и в «Портрете»... «Коринфская невеста», потрясающая баллада Гёте... И многое, многое другое.

А я — за «Утопленника». С его народной, с грустным юмором, точностью. И за явление Графини в «Пиковой даме» — деловитое, с усмешкой.

Не просто рождать образы. Не только потрясать образами. Но — вести образами!

И вот в отчаяние приходишь от неспособности объяснить, какое оно, «образное», и какое — иллюстрация.

Невольно еще раз, под занавес обращаешься к собственному творчеству.

В фильме Хьюстона «Мулен-Руж» девицы исполняют перед Тулуз-Лотреком канкан. Прекрасно исполняют — в красках, с музыкой, с «суплессами» и «шпагатами». Как писал Горький, «канкан не только танцуют, его и поют, его молчат и делают глазами». Насчет глаз не знаю, а ноги вскидывают по всем правилам. И снято по всем правилам: кадр — смотрит Лотрек, кадр — пляшут девицы. Монтаж.

За четверть века до «Мулен-Ружа» в нашем «Новом Вавилоне» тоже был канкан. Снят Москвиным и исполнен актерами отлично, но — не в этом дело. Смею думать, что налицо было — решение. В арию прекрасной Елены переводчик В. Крылов вставил ставшие популярными слова: «...наша честь кувырком, кувырком полетит». Но в оригинале не «кувырком», а «cascader», от слова «cascade» — водопад. «Cascader» — рушиться вниз, в пропасть. Именно так это было решено в «Вавилоне». Неистовый канкан, Герасимов — журналист, орущий с газетою в руках о разгроме на фронте, едва видные, скачущие во тьме на Париж пруссаки — лица, каски, копыта лошадей, паника в саду, опускается занавес. Рушилась империя. И твердо знаю: это было в пластике, образно. Не только в трактовке или в монтажном эксцессе.

Да иначе и быть не могло. Для отряда, выступившего в юности кино, чтобы невиданными темпами добраться если не до самой вершины (Шекспир, Гоголь, Андерсен, Горький), то хоть до каких-нибудь высот, иного знамени, кроме образного, не было. (Алый флаг — тоже образ.)

Утенку лестно было стать лебедем. Но Элиза плела рубашки из лютой крапивы, пошла на смерть, чтобы лебеди стали — людьми. От лебедей у них, чтоб высоко летать, сохранилось одно крыло на двенадцать братьев и — вместо крыльев появившееся, только человеку данное п о с т р о и т е л ь н о е в о о б р а ж е н и е.

Ю. Дунский, В. Фрид

Служили два товарища...

Беседу ведет и комментирует Н. Зеленко

— Сценарий — это, конечно, полуфабрикат...

— ???

— Режиссер вправе переделывать сценарий, как он хочет...

— ???

— В процессе съемок любой сценарий претерпевает изменения. Это неизбежно... Это необходимая рабочая доводка.

— Нет такого сценария, который нельзя было бы улучшить. Когда режиссер берется за переделки, он на время становится сценаристом. Но чтобы добиться успеха, он должен быть более сильным драматургом, чем тот, чей сценарий он взялся улучшать.

Это фрагменты из разговоров с драматургами Ю. Дунским и В. Фридом. Их точка зрения, их отношение ко многим проблемам нашего кинематографа — в частности, к такой непростой, как взаимоотношения режиссера и сценариста, порой просто удивляли. Подобные рассуждения привычнее слышать от режиссеров... Постепенно становилось ясно, что это вовсе не «измена» сценарному делу, которое они искренне и преданно любят, а трезвая, профессиональная оценка действительного положения дел. Но — об этом подробнее потом. Начнем по порядку.

Юлий Дунский и Валерий Фрид — авторы сценариев фильмов «Случай на шахте восемь», «Семь нянек», «Ровесник века», «Жили-были старик со старухой», «Красная площадь», «Старая, старая сказка», «Служили два товарища», «Гори, гори, моя звезда», «Я — Шаповалов Т. П.» и других. Пожалуй, наш кинематограф не знает второго такого прочного многолетнего драматургического содружества. Сложилось оно, по словам авторов, так.

Кусочек древней истории

Мы учились в одной школе, но в параллельных классах, и первые семь лет были незнакомы. Потом как-то разговорились на перемене. Говорили мы вот о чем: как раз в это время вышла картина, где в главной роли — Роберта Гранта — снялся наш школьный товарищ Яша Сегель. Яшка был предметом зависти всех мальчишек нашего возраста, и мы с удовольствием позлословили по его адресу. Разойдясь, побежали по домам писать пародию на сценарий «Дети капитана Гранта». Назавтра принесли в школу и, давясь от смеха, прочитали друг другу. Оба были в восторге и в тот же день после уроков — уже вдвоем — написали еще один «сценарий». Мы не знали тогда, что это войдет у нас в привычку.

С того момента Дунский и Фрид практически не расстаются. У них оказалось очень много общих склонностей, общих вкусов, общих интересов. Все этапы их биографии почти полностью совпадают. Они вместе должны были идти в армию и вместе были забракованы из-за близорукости. «У нас и глаза одинаковые, мы можем носить очки друг друга, и, может быть, поэтому все видим одинаково...» Они вместе поступили во ВГИК, написав вступительные работы, которые одобрительно прорецензировал Ростислав Николаевич Юренев. У Юренева, у Туркина, у Трауберга они учились кинодраматургии. С первого курса и до окончания ВГИКа все задания выполняли под двумя подписями — только делали их вдвое больше. И диплом делали совместно... И сейчас они живут на одной площадке, в

Ю. Дунский и В. Фрид

квартирах, похожих друг на друга, как две капли воды...

Самый первый фильм

— Первая наша работа — «Случай на шахте восемь». Мы писали ее по свежим следам событий: только что прошел XX съезд КПСС, только что были восстановлены ленинские нормы партийной и общественной жизни, только что были осуждены многие установления и производственные отношения, которые существовали в промышленности, в частности, угольной, и в частности, на Севере. О том, как демократизировалось общественное сознание, и был написан «Случай на шахте восемь». Нами виденное и пережитое мы попытались перенести на экран.

Наши герои говорили то, что они думали, шли на столкновение впрямую — и оказывались победителями тех «удельных князьков», которые пытались притормозить движение общества.

Конфликт сценария был вполне современен. Действовали в нем, как нам кажется, живые и достаточно интересные люди. Присутствовали и новые для нашего кино реалии быта и производства. Но при всем этом сценарий написан был очень традиционно.

Мы ведь были воспитаны на старом добром кинематографе действия, и свой первый сценарий строили по старинке, на очень элементарном, грубо сколоченном костяке. И дочь уходила от отрицательного отца к положительному возлюбленному... И реплики были все ударные, и каждая ситуация доигрывалась, и каждое ружье стреляло... Короче говоря, было много, от чего впоследствии все — а вслед за всеми и мы — начисто отказались. Было то, что людей с хорошим литературным вкусом и тогда должно было шокировать. Но на наше счастье какую-то внутреннюю правду и знание материала почувствовал в нашем сценарии тогдашний директор «Мосфильма» И. Пырьев. Ставить фильм он поручил режиссеру В. Басову, который тогда тоже был молодым, начинающим и подающим надежды...

Есть у вас чувство юмора?

— Вскоре мы написали комедию — единственную в своей жизни.

Алексей Яковлевич Каплер, чьи советы мы всегда высоко ценили, рассказал нам об услышанном по радио сообщении: молодежная бригада взяла на воспитание мальчишку из исправительно-трудовой колонии.

— Что-то в этом есть. А?— сказал Каплер. И мы сразу согласились с ним.

Молодые, неопытные ребята берут на воспитание хитрого, злого, изворотливого мальчишку — в этом есть драматургический сюжет. Ведь взяли они его затем, чтобы выполнить формальное обязательство, и все, что они от него терпят, есть наказание им за легкомысленное решение серьезнейшего вопроса.

Ученик умнее учителей — уже интересно, уже пружина действия, залог острых ситуаций.

Написали заявку, отнесли руководителю объединения М. И. Ромму. «Из этого надо делать комедию. У вас есть чувство юмора?» Мы ответили: «С юмором у нас слабо, но разве это может помешать комедиографу? Попробуем написать комедию...»

●

Так в кинематографе утвердились эти два имени. Уже первые сценарии, пусть несовершенные, определили характерные черты писательского почерка Дунского и Фрида — внимание к неповторимому своеобразию человека, к детали, подробности, стремление показать человеческий характер в разных его гранях, выявить в разных жизненных обстоятельствах. И, думается, у драматургов нет основания стыдиться этих первых своих работ — хотя бы потому, что они были правдивы.

Когда Дунский и Фрид говорят об отсутствии у них чувства юмора («У нас всегда было достаточно критическое отношение к своим способностям»,— утверждает Фрид) — они бессовестно на себя клевещут. Фильмы их свидетельствуют об обратном. В большинстве своем картины, поставленные по сценариям Дунского и Фрида, содержат комедийность и героику, лиризм и философичность, юмор и трагедию, которые сосуществуют, так сказать, «на равных», создавая особый строй произведения, определяя своеобразие его стилистики.

Но прежде, чем завести разговор об особенностях драматургии Дунского и Фрида, о характере героя и методах его исследования, я попросила сценаристов сказать несколько слов о теме, определившей многие их удачи — теме гражданской войны.

Гражданская война — гражданская тема

Сущность человека ярче всего проявляется в переломные моменты его личной судьбы или в годы всенародных потрясений. В истории нашей страны это прежде всего революция, гражданская война, Великая Отечественная.

Момент взрыва, социального землетрясения — это всегда благодарный материал для писателя, особенно для драматурга. Чрезвычайные обстоятельства позволяют создавать чрезвычайные коллизии и чрезвычайные характеры. В такие минуты человек освобождается от всего наносного. Случайное уходит, главное остается. И народный характер предстает во всей своей яркости и сложности.

О гражданской войне мы написали уже пять сценариев — и ни разу нам не приходилось придумывать своих героев. Мы знаем их с детства: встречали у себя дома, в семьях своих друзей. На книгах и живых рассказах о гражданской войне мы выросли. И потому чувствуем себя в этом историческом материале уверенно.

(Замечу в скобках: в сценарии «Служили два товарища» доктор Семен Маркович, который декламирует просветительские стихи о борьбе с сыпным тифом — отец Фрида, в годы гражданской войны был он врачом в Красной Армии и действительно написал эти стихи; отец Дунского тоже был активным участником революции.)

Не помним, где мы прочитали веселый совет: «Летать надо, товарищи!.. Но так летать, чтоб от земли не отрываться». Мы это и делаем: летаем, не отрываясь от земли. Уходим в историю, но такую недавнюю, что исторические персонажи остаются нашими личными знакомыми.

Для чего мы пишем? Что хотим сказать людям?

Наверное, все советские писатели — прозаики, поэты, сценаристы — ответили бы на этот вопрос почти одинаково.

В своей работе мы, в меру сил и способностей, утверждаем принципы гуманизма. Кладем, так сказать, свои цветные стеклышки в мозаичный портрет общества, который кол-

лективно создают советские художники. Мы говорим, каким хотели бы видеть своего современника — строителя и труженика. Размышляем о том, какие внутренние и внешние препятствия стоят на его пути и как он их преодолевает.

Да, задача перед всеми писателями одна. А вот выполняет ее каждый по-своему. У каждого свои любимые герои, свои излюбленные приемы. Вот об этом — о нашем герое, о нашем способе рассказывать о нем — и надо немного поговорить.

Про отважных

— Нам нравятся храбрые люди. Только храбрость бывает разная. Например: человек не боится высоты. Храбрость это? Отчасти — да, но больше — физическая особенность, свойство нервной системы. Тот, кто боится, но все-таки лезет вверх, по-нашему, куда храбрее. Человек не боится смерти — хороший сорт храбрости. Но может быть, самая высокая отвага — не бояться ответственности, не бояться чужого мнения, не бояться встать одному против многих, если защищаешь правое дело.

Когда Нансен — герой одного из наших сценариев — шел к полюсу, это требовало от него, может быть, меньшей храбрости, чем его выступление в Лиге наций, когда он добивался признания большевистского правительства, помощи голодающему Поволжью.

Беспредельно храбр и Тимофей Шаповалов, герой нашего другого сценария. Но трудней всего ему не тогда, когда, рискуя жизнью, он скачет с шашкой наголо впереди своих бойцов. Самое большое мужество требуется ему, уже генералу, когда он должен на свой риск и страх, наперекор другим, принимать решение, от которого зависит судьба его армии.

Шаповалов — дитя своего времени. Отвага, преданность и вера — главные черты его характера. История этого военачальника была нам интересна еще и потому, что за ней стояла история всей страны.

В первую часть сценария мы включили бытовые детали и наблюдения, которые помогают сформировать более теплое, интимное отношение зрителей к герою. Нашей задачей было написать образ симпатичного военачальника, чтобы зритель с симпатией следил за его поступками.

В фильме не все получилось так, как нам хотелось, но, к сожалению, над фильмом сценарист не властен...

«Случай на шахте восемь». Краев — Н. Боголюбов, Тасин — Б. Кордунов, Арсений Павлович — А. Ян

«Семь нянек». Афанасий (в центре) — С. Морозов

Про сильных и слабых

Сильный человек, конечно, вызывает уважение и интерес. Это естественно. Потому что сильному дано совершать поступки, меняющие жизнь людей, меняющие даже историю, если это достаточно масштабная личность. Сильный человек всегда будет предметом исследования в искусстве, всегда будет привлекать внимание художников.

Но сила, как и храбрость, неоднозначна. Для нас как писателей важнее внутренняя сила героя, а не внешние ее проявления. Людей, уверенных в своей силе, отчетливо сознающих ее, мы не очень любим и в жизни. Больше ценим тех, которые сами не понимают, какие ресурсы человеческих возможностей в них спрятаны.

И как правило, наш герой — человек мягкий, которого заставляют быть сильным обстоятельства.

Вот асфальт — оставьте куски с острыми углами на тарелке — за ночь они сплывутся в ровную мягкую массу. А вода — что, кажется, может быть мягче, податливей воды? Но она не сжимается, что бы вы с ней ни делали. Недаром есть поговорка: «Вода мельницы ломает».

Когда мягкий человек совершает сильные поступки — это вдвойне привлекательно. Еще раз помянем асфальт: отбойный молоток пробивает его — и это естественно. Но когда асфальт поднимает бугром тоненькая весенняя травка — это и удивительно и прекрасно...

В нашем сценарии «Красная площадь» действуют рядом командир Кутасов и комиссар Амелин. Кутасов больше отвечает тому эталону сильного человека, который признан в искусстве. Он не ведает колебаний или сомнений, точно знает, что надо делать, и делает это безжалостно, потому что понимает: «жалостно» провести труднейшую боевую операцию нельзя. А Амелину, наоборот, хотелось бы, чтобы все было сделано ценой как можно меньших потерь, как можно справедливее и правдивее.

Оба они — сильные люди, но сердце мы отдаем Амелину.

Отношение к героям

Больше всего мы любим те фильмы, в которых можно сочувствовать герою, волноваться за него, сопереживать. У нас восприятие кинематографа очень зрительское. Мы, может быть,

больше зрители, чем творцы. Мы не говорим, что это хорошо, нам даже жалко, что это так. Но что поделаешь.

И свои сценарии мы стараемся населить такими героями, чтобы зритель огорчался и радовался вместе с ними. Так работаем мы, но никому не навязываем свою манеру. Есть фильмы в сто раз лучше наших, построенные по другому принципу. (Классический пример: «Гражданин Кейн»— анатомия крайне неприятного, но социально значимого характера.) Наконец, бывают фильмы, на которых зритель волнуется, сочувствует, сопереживает — но не отдельной личности а, скажем, целому народу, движению или даже некоей абстрактной категории (например, попранной справедливости).

Но нам — повторяем, лично нам — хочется делать сценарии, в центре которых судьба конкретного и симпатичного нам человека.

Здесь же заметим, что и с отрицательными героями у автора очень тесные и сложные отношения. Все персонажи — это ведь его дети. Одних он нежно любит, других терпит, третьих, неисправимых, проклял. Но всех понимает до конца и за всех у него болит сердце. Он отец, он к ним и суровей и снисходительней, чем посторонние.

Испытание характеров

Для нас обязательно подвергать героя испытаниям. Если в фильме у героя все просто и гладко, он всегда безупречен и прав, то нет и человеческой близости между ним и нами, между нами и зрителем.

Мы не сторонники формулы «развитие характера». Думаем, что когда характер меняется на протяжении фильма, это, как правило, выглядит неубедительно. Да и в жизни злой не становится добрым, глупый не становится умным. Нашу задачу мы для себя определяем так: показать не развитие характера, а выявлять существующий характер в различных обстоятельствах.

Изменение и развитие личности, а не характера.

Герой приходит в наш фильм с таким же характером, с каким из него уйдет. Каковы резервы этого характера, как они проявляются, как герой использует свои душевные качества на протяжении тех полутора часов, что отведены ему в фильме,— вот что мы обязаны показать. И для этого должны создать наиболее выгодные ситуации.

Есть такие испытания в лаборатории, когда материал пробуют на прочность: на разрыв, на излом, на сжатие, на скручивание. То же самое проделывает жизнь руками сценариста с его героем. Драматург показывает характеры в разных драматических ситуациях, чтобы зритель мог понять — сломается этот характер или устоит. Или согнется, но потом распрямится снова.

Думаем, что самый сложный характер из всех, которые мы писали,— это Искремас.

Амелин — ясен, в нем есть простая сложность сильного человека, который мягок, но тверд внутри.

Искремас — противоречив. Он и слаб и силен, именно так, как чаще всего бывает силен человек искусства, без всяких внешних проявлений силы. У него слабые нервы, он боится боли, боится смерти, у него живое воображение, которое часто преувеличивает угрожающие ему опасности...

Но поскольку он силен духовно и озарен мыслью, поскольку он человек идеи, в нем есть какой-то внутренний мотор. Он-то и ведет Искремаса — зигзагами, через ухабы, с остановками, паузами, замираниями, но все время — вперед... Искремас не так уж нелогичен, просто он, к удивлению окружающих, оказывается сильнее многих сильных людей.

Герой под рентгеном

— Работа сценариста — как работа рентгенолога. Наш рентгеновский аппарат — это кинокамера, которая в течение полутора часов будет рассматривать героя. И как врач поворачивает пациента перед аппаратом— то вбок, то прямо, вдохните, выдохните, руки за голову, локти вперед,— так и мы заставляем нашего героя делать «упражнения». И как

врач знает, какие позы человек должен принять, чтобы отчетливо было видно сердце, так и сценарист обязан знать, какие обстоятельства нужны, чтобы яснее и лучше увидеть на просвет то, что у человека внутри.

Итак, требуются острые ситуации. Но тут же возникает опасность: в жизни концентрация интересного, острого, необычного не так уж велика. И чем больше эксцентрических ситуаций напридумывает сценарист, чем насыщенней будет его раствор, тем скорей начнется выпадение в осадок. Все, что должно быть растворено в сюжете и невидимо, становится заметно глазу зрителя. Вылезает конструкция, начинает раздражать нарочитость в построении эпизода. К сожалению, заостренность сюжета обычно обратно пропорциональна его правдоподобию.

От сценариста требуется осторожность и хороший глазомер: в каждом жанре свои нормы допуска, свои лимиты сценарной выдумки.

Маленькие хитрости

Герой должен попадать и в смешные положения. Ведь зритель любит в чем-то почувствовать себя выше героя, ему нравится посмеиваться над ним — не злобно, а добродушно, с симпатией. Это придает отношению к герою спокойный домашний оттенок, сокращается дистанция между экраном и залом, возникает ощущение — теперь я знаю все об этом герое, он мой хороший знакомый.

И еще одно: наш положительный герой никогда себя не хвалит. А оппоненты его часто ругают. Это ничуть не подрывает авторитет героя: зритель уже хорошо с ним знаком и думает примерно так: «Раз ругают, значит сами плохие люди...»

Хотим подчеркнуть еще раз вот что: мы говорим лишь о том, как работаем мы, а не о том, как надо. Ведь у каждого — свои рецепты, свой метод. Мы описываем свой, но это не значит, что другими средствами нельзя сделать то же и гораздо лучше.

А обобщать и теоретизировать мы не беремся — потому что не умеем.

Друг Аркадий, говори красиво

— Раньше мы записывали сценарий очень лаконично, пьесой. Но заметили, что при постановке фильма приходится подробно оговаривать каждую сцену. И тогда мы решили

«Служили два товарища». Иван Карякин — Р. Быков, Андрей Некрасов — О. Янковский

наши рекомендации вводить прямо в литературный сценарий: какие-то детали для режиссера, какие-то пожелания актеру, художнику, гримеру...

Иногда они пользуются нашими советами, иногда игнорируют их, находят свое — лучшее, адекватное или худшее — решение. Но все равно, мы обязаны предложить съемочной группе свою интонацию и стилистику, свое представление о будущем фильме.

Если и это не выйдет, жалко. Но мы не в накладе. Сценарий, написанный повестью, удобен для чтения. Многие наши сценарии публиковались, и мы очень рады, что получили, кроме зрительской, еще и читательскую аудиторию.

Режиссер в нашем представлении — это как бы стихотворный переводчик литературного текста. Такая формула для нас точнее всего передает отношения сценариста и режиссера. Чтобы быть хорошим переводчиком, нужно быть поэтом. Но все равно—тебя переводят на другой язык, на чужой язык. Поэтому фильм— это никогда не твое, это всегда его и твое одновременно. Бывают переводы лучше, чем подлинники. Но бывают и хуже.

Как бы там ни было, литературно написанный сценарий дает нам возможность говорить с читателем на своем собственном языке. И если в таком сценарии попадается приятная литературная фраза, не имеющая кинематографической ценности — грех невелик. Она вроде той бумажной кисточки-султанчика, которую прикрепляют к киевской котлете. Конечно, плохо, если султанчик есть, а котлеты нету...

Попытка прогнозирования

— Часто говорят — и как мы думаем, напрасно — о том, что режиссеры пытаются вырвать перо из рук кинодраматургов, что это неправильно и что писать для кино должны только сценаристы, потому что драматургия — основа фильма.

Есть и другая, диаметрально противоположная точка зрения, высказываемая, как правило, режиссерами. Они считают, что профессия сценариста — профессия отмирающая, что стремительными шагами наступает авторский кинематограф, в котором сценаристу отведена в лучшем случае роль писаря. Обязанность этого писаря — грамотно застенографировать мысли режиссера. Иначе говоря, сценарист — подмастерье, он только помогает постановщику изложить на бумаге основу будущего фильма.

Для авторского кино, это, наверное, справедливо. Грустная картина соответствует действительности. Вероятно, нашему брату уготована именно такая участь. Но это, конечно, тоже промежуточный этап, а в светлом будущем режиссер будет сам делать для себя сценарии. Авторский кинематограф крепнет, растет и вширь и вглубь. Это естественно, и ничего тут сценаристы сделать не могут, сколько бы заседаний по этому поводу ни собирали, сколько бы ни выступали с высокой трибуны.

Наверное, высший, лучший кинематограф — тот, который движет искусство вперед — это именно авторский кинематограф. Но нам, Дунскому и Фриду, в нем не работать. Мы признаем будущее за авторским кино, но считаем, что на наш век еще хватит того кинематографа, который ставит сценарии драматургов. И в нем есть достаточно высокие вершины...

Хамелеон в хорошем смысле слова

Существуют разные типы режиссеров. Скажем, Джон Форд: он подстраивается под самую разную литературу, оказываясь этаким гениальным хамелеоном. Когда Форд ставит викторианский роман «Как зелена была моя долина» со всеми его реальными приметами, он мягок, неотороплив. А вот он делает «Осведомитель»—резкую, экспрессионистскую картину. Затем «Гроздья гнева» — снова другой режиссерский почерк. Многое из того, что мы увидели много лет спустя в неореалистических картинах, в «Гроздьях» уже присутствует: в руки Форда попал роман Стейнбека, который требовал именно такого решения. А «Табачная дорога», странный, полуфан-

«Я — Шаповалов Т. П.». Шаповалов (в центре) — Е. Матвеев

тастический гротеск — уже четвертый режиссер. И пятый — автор «Дилижанса».

Можно возразить — Форд режиссер средний. Может быть. Но это тот третий сорт, который, говоря словами старой рекламы, лучше первого.

Гении, как всем известно, не подвластны общим законам. Они либо сами пишут для себя, либо так взрывают тот сценарий, который им дали, что о нем и говорить не приходится. У них для этого хватает сил и умения. Но нас сейчас интересуют не гении, а простые обычные режиссеры, простые обычные сценаристы и их очень непростые отношения.

Сценарий, который все хвалили, который всех радовал, выходит на экраны в виде заурядного, жалкого фильма. Причин может быть много, но вот одна, не такая уж редкая: постановщик из-за гордыни и самоуверенности не захотел следовать дорогой, подсказанной автором, не поверил сценарию и стал его натягивать на новую колодку. А сценарий лопнул — по швам...

Режиссер вправе переделывать сценарий, как он хочет, потому что сценарий — это полуфабрикат. Но только надо уметь это делать и понимать, что из свиной отбивной не получится куриная котлета. Или яблочный пирог.

Просим извинить за кулинарные сравнения, но ведь речь идет о профессиональной кухне...

Мы, сценаристы, от варианта к варианту улучшаем сценарий. Может улучшить его и режиссер. Ведь нет такого сценария, который нельзя было бы улучшить. Когда режиссер берется за переделки, он на время становится сценаристом. Но чтобы добиться успеха, он должен быть более сильным драматургом, чем тот, чей сценарий он взялся улучшать. Режиссер должен обладать ясным и трезвым умом, чтобы увидеть и соразмерить достоинства свои и данного сценария.

Очень может быть, что его волнуют такие проблемы, в нем бушуют такие идеи, которые в этом сценарии воплотить нельзя. В таком случае лучше ждать следующего или писать самому, но не пытаться в тот сценарий, который получил готовым, втиснуть свои идеи, невзирая на сопротивление материала. Ломать — не строить...

Будем справедливы. Чаще всего режиссер перекраивает сценарий не от хорошей жизни. Качественных сценариев мало, решить ждать созвучного себе — выпадешь из производственного плана, насидишься без дела... И все-таки переделывать сценарий надо бы вместе со сценаристом, полюбовно. Ведь моральный ущерб от неудавшегося фильма одинаков для обоих.

Сценаристу в свою очередь следует проявлять гибкость и уступчивость. Мы, во всяком случае, всегда шли навстречу режиссеру в его

стремлении подогнать сценарий по своей фигуре. И останавливались только тогда, когда чувствовали: под угрозой самая сущность будущего фильма — его смысл.

Мы с удовольствием вспоминаем режиссеров, в работе с которыми улучшали литературный сценарий или хотя бы приходили к разумному компромиссу. Мы давно уже поняли, что навязанные насильно эпизод, сценка, фраза, как правило, не получаются в съемке. И чужеродная ткань все равно отторгается — уже при помощи ножниц.

●

Можно ли сказать, что экранная судьба сценариев Дунского и Фрида безоблачна? Вряд ли. На этом пути есть и счастливые взлеты, и горестные неудачи.

Может быть, неудачи эти — кажущиеся? Ведь большинство сценариев Дунского и Фрида были опубликованы до окончания постановки фильма. А когда читаешь сценарий, снимаешь в воображении свой фильм — и, конечно, он кажется лучше, чем снятый другим режиссером.

Может быть...

Но, вернее, здесь только часть правды.

Другая же часть правды — в специфике литературного письма авторов. Оно многозначно.

Вот как охарактеризовал стиль Дунского и Фрида В. Демин в своей книге «Фильм без интриги»:

«Назвав какой-то предмет, явление, обозначив какую-то эмоцию, авторы тут же как бы оговариваются, отмечают, что, собственно, дело-то обстоит не совсем так, как кажется. Что предмет, который только что был вам назван, на самом деле не совсем таков. Он не равен самому себе. Он в противоречии с самим собой. Он не сводим к себе самому. Он богаче».

Анализируя фильм «Жили-были старик со старухой», критик пишет о системе «вторых голосов», существующих «внутри совершенно очевидной, хотя и очень простой событийной конструкции. Но вот в чем тонкость: эта-то система «вторых голосов» переосмысляет всю конструкцию, придает ей новый, во многом противоположный смысл». Далее автор книги сравнивает несколько эпизодов сценария и фильма и делает вывод: «Режиссер отмахнулся от языка обертонов... Он беспощадно вычистил их».

...Отчетливо помню чувство недоумения после просмотра фильма «Жили-были старик со старухой». Сценарий, до этого прочитанный в журнале «Искусство кино», казался не имеющим к картине прямого отношения. Было по-детски жаль утерянных эпизодов, особенно вот этого:

«Сектант Володя стоял возле трансформаторной будки и глядел в бушующие холодным пламенем небеса. Глядел пристально, напряженно и вдруг сказал со страхом и вызовом:

— Бога нет.

Северное сияние молча продолжало свою работу...

«Красная площадь». Амелин — С. Любшин

...У железнодорожного переезда приплясывал, топоча огромными валенками, озябший сторож. Володя и ему сказал:

— Бога нет.

— Точно. А закурить есть?— весело спросил сторож».

Сейчас, по прошествии десяти лет, причины тогдашнего недоумения можно объяснить. То ли мы стали умнее, то ли поумнело время... Во всяком случае, ясно, что судить фильм, опираясь на сценарий Дунского и Фрида, было нельзя. Режиссер Г. Чухрай снял д р у г о й ф и л ь м. Вопрос не в том, хуже или лучше: просто — другой, по другому сценарию. Шел тот самый процесс «подминания под себя», против которого столь серьезно возражают сейчас драматурги.

Чухрай перестраивал сценарий «Жили-были», подгоняя его под свои индивидуальные творческие особенности, под характер своего дарования. Его художественный способ мышления другой, он моралист, работает на крупных социальных пластах, даже если решает камерную историю о любви двоих, как, скажем, в «Сорок первом».

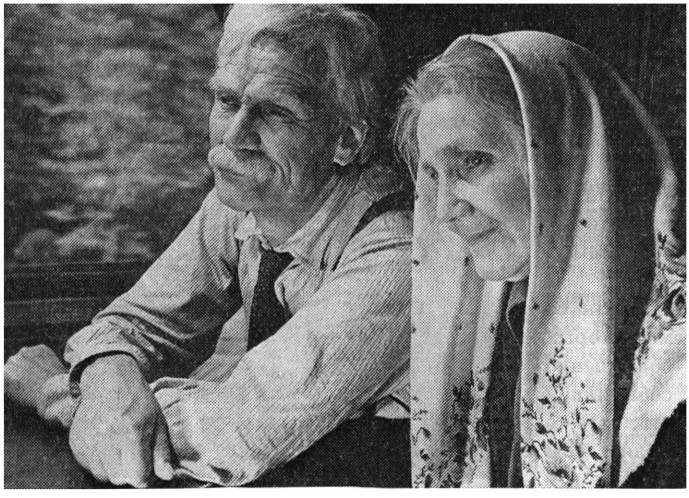
Стиль Чухрая не совпадал со стилем Дунского и Фрида — и это столкновение обернулось потерями для сценария.

И вот фильм поставлен

— Почти каждый режиссер, с которым мы работали, нас кое-чему учил. Иногда это был отрицательный опыт, чаще — положительный.

Вероятно, нет сценариев, которые, став фильмами, полностью, безоговорочно соответствовали бы нашим ожиданиям. И не может быть. Ведь если даже обычный зритель, прочитав книгу, а потом посмотрев фильм, раздражается, что Анна Каренина или мистер Домби не похожи на себя — вернее, на тех, какими он их себе представлял,— то насколько драматичней положение сценариста! Он выдумал этих людей, он знает каждый их шаг, прочувствовал каждый поступок. Знает их интонации, потому что десятки раз повторял каждое слово... Практически не бывает, чтобы режиссер поставил фильм так, как он представлялся сценаристу. Режиссер может поставить гораздо лучше — и все равно у сценариста не будет полной радости. Да, он понимает, что фильм лучше, чем сценарий, но ему надо заново привыкать к нему, как к новому лицу после пластической операции.

Мы отдаем должное тем режиссерам, которые умеют найти возможности поднять сце-



«Жили-были старик со старухой». Старик — И. Марин, Старуха — В. Кузнецова

«Гори, гори моя звезда». Искремас — О. Табаков, Н. Мордюкова (в эпизодической роли)

нарий, улучшить или углубить, или сделать его более выразительным. Так, в фильме «Служили два товарища» эпизод, когда белогвардейцы уходят в море и тонут, не желая сдаваться («они просто хотели умереть красиво»), мы в глубине души заранее считали обреченным. Действительно, смотреть, как люди захлебываются в воде, физически неприятно... Написать-то легко, а как это поставить?

Карелов снял этот эпизод так: с высоты, издалека — огромное пустое море, а в нем — как клин журавлей — люди... Камера поднимается выше — и вот уже ничего не видно, кроме тяжелых холодных волн.

Режиссерская изобретательность не только спасла эпизод, но и сделала его одним из самых запоминающихся в фильме.

Много радости доставил нам фильм «Гори, гори, моя звезда». Мы уверены, что он лучше сценария, хотя стилистика картины в чем-то изменилась.

Но это случай особый: ведь постановщик Александр Митта был нашим полноправным и активным соавтором. Вернее даже, мы были его соавторами.

Для кого и как мы работаем?

— Вообще — для кого работает художник? Есть таланты, которые не думают об этом — просто они «самовыражаются», а потом оказывается, что это самовыражение раскрывает личность, интересную всем. Но не каждый имеет на это право —и меньше всех сценарист. Он работает в большой и важной индустрии и должен применяться ко многим требованиям: во-первых, производства; во-вторых, режиссера; в-третьих, зрителя, который оплачивает его труд своим вниманием, эмоциями, деньгами, наконец.

Каждый пишущий заранее определяет свою аудиторию.

Наш зритель — для него мы и работаем, на него ориентируемся — это человек, который знает разницу между добром и злом, и немножко сентиментален, и способен понимать юмор.

Техника работы у нас такова (хотим еще раз предупредить, что это не руководство для других, не указания. Мы никому не рекомендуем этого метода — он родился у нас, потому что мы всегда работаем вдвоем и оба рацио-

нальны по характеру). Сначала мы делаем план — либретто. Делаем очень жестко, указывая даже количество страниц. Потом остается записать все это в виде сценария. Период составления плана занимает примерно полгода, а сценарий мы записываем в два-три месяца. В день пишем до трех страничек на машинке, прикидывая, взвешивая, формируя каждую фразу по десять раз.

Моэм с пренебрежением говорил о писателях, которые, когда им надо написать «с добрым утром», работают так: пишут «С добрым утром», зачеркивают; пишут «Утро доброе», зачеркивают; пишут «Здравствуйте!», зачеркивают; пишут «Доброе утро», зачеркивают и так далее.

Мы — такие вот нерешительные писатели. Мы пишем, зачеркиваем и снова пишем, зачеркиваем и снова пишем, перекидываем слово из ладошки в ладошку — учтите, их у нас четыре...

...У нас нет учеников, но мы очень любим читать чужие сценарии, любим разговаривать с молодыми сценаристами. Есть у нас одно качество, полезное для работы с молодыми: мы уважаем их право идти своим путем. Знаете историю про курицу, которая высиживала утиные яйца? Вылупливались цыплята, она их кормила, согревала — а потом они от нее уплыли. Она бегает по берегу и хлопает крыльями. В искусстве каждый учитель рискует оказаться такой курицей. И не надо волноваться, не надо хлопать крыльями. Все в жизни меняется, каждое поколение работает по-новому.

Что мы думаем о драматургической одаренности? Это врожденное качество. Очень редко прозаик, приходя в кино, сразу чувствует специфику нашего дела, хотя написать сценарий легче, чем роман.

— Не бывает ли у вас желания самим осуществить постановку вашего сценария?

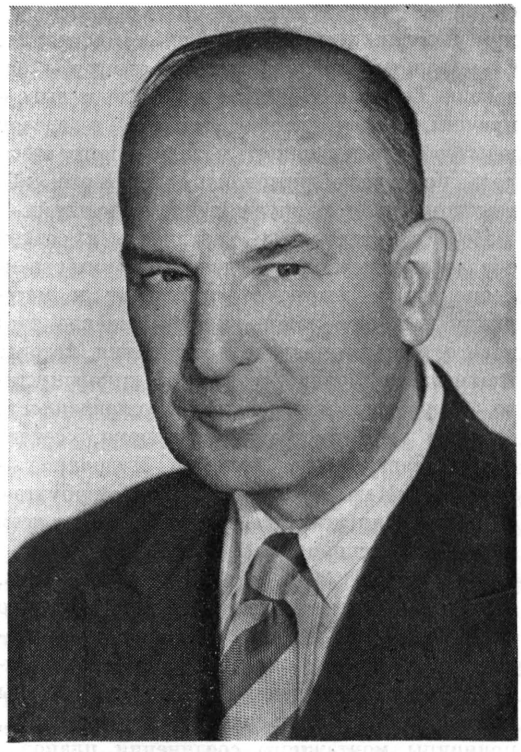
— Нет. Мы никогда не будем режиссерами — у нас нет к этому таланта. На съемочной площадке мы режиссеру только мешаем. Мы не видим будущего кадра, у нас не бывает идей, которые бы помогли более интересному изобразительному решению. Поэтому мы даже стараемся не ходить на площадку. Мы можем помочь режиссеру до съемок или в монтажно-тонировочный период — наверное, потому, что монтаж — это писание кадрами...

●

Дунский и Фрид работают очень много. Закончен сценарий «Странствующий рыцарь» — о Мате Залка. В процессе работы — «Арап Петра Великого» — для режиссера А. Митты. В перспективе сценарии — «Жизнь Бережкова», «Первая Конная»...

Они профессионалы прежде всего. И не случайно в заглавие этой статьи вынесено название их сценария — «Служили два товарища». Старинные выражения «служенье правде», «служенье добру», «служенье муз не терпит суеты» — давно ушли из нашего обихода. Но в словах «служили два товарища...» сохранился как будничный, заземленный их смысл, так и второе, более высокое значение.

Дунский и Фрид работают. Спокойно, без суеты служат делу, которое любят.



Марина Голдовская

Мастер экранной живописи

К 75-летию А. Головни

Анатолий Дмитриевич Головня из того поколения кинематографистов, которое стояло у истоков советской кинематографии. Ему повезло: его товарищем и единомышленником на долгие годы стал Всеволод Илларионович Пудовкин — человек яркого и самобытного таланта, беспредельного энтузиазма и почти жертвенной любви к кинематографу. «Мы были молоды, и мы дали друг другу клятву работать изо всех сил, а если ничего не выйдет, уйти из кино, Пудовкин — в химики, а я — агрономом в какой-нибудь степной район»,— тридцать два года спустя вспоминал Головня.

Они, действительно, работали с полной отдачей сил. Киноискусство было так же молодо, как они сами, развивалось, взрослело и мужало вместе с ними, благодаря им и их сверстникам.

В то время кинооператорская работа, как самостоятельная творческая профессия, еще не определилась. Существовал набор разрозненных технических приемов освещения, композиции кадра, различных трюков и эффектов, однако применение их операторами носило характер скорее случайный, формальный, нежели смысловой, а тем более художественный. Операторская работа была еще областью чистой техники и ремесла.

В среде опытных кинооператоров, воспитанных на игровом мелодраматическом кинематографе дореволюционной России, существовал своеобразный дух консерватизма, недоверия к «невероятным», с их точки зрения, выдумкам молодежи. Так, например, считалось, что снимать в пасмурную погоду (съемки ночью вообще исключались) технически безграмотно, а необычная точка съемки казалась дурным тоном, неприличием, этаким молодечеством.

Вот, например, что писал Пудовкин о съемках фильма «Конец Санкт-Петербурга»: «Головня, по-моему, нашел очень интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра. Одним из таких приемов является «ненормальное» положение съемочного аппарата. Все куски, в которых мы старались добиться динамической насыщенности, мы

снимали криво, косо, почти, выворачивая при помощи аппарата материал наизнанку. Специалисты, приходившие на съемку и видевшие Головню сидящим на земле и вывернувшим голову, чтобы смотреть в глазок неистово перекошенного и заваленного аппарата, иронически улыбались, считая это либо изыском, либо недопустимым чудачеством».

Не все тогда могли разглядеть в резкой образности кинематографической формы стремление найти авторское отношение к материалу и точное лаконичное выражение того нового революционного содержания, которое вдохновляло молодое советское киноискусство. Глубокая внутренняя обусловленность каждого художественного приема, сейчас столь очевидная в фильмах Пудовкина — Головни «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», тогда далеко не всем казалась бесспорной. Все было внове.

В середине 20-х годов нащупывались, искались новые приемы съемки крупного плана, пейзажа, методы освещения, при котором «оживали» глаза актера, способы комбинированного освещения на натуре, формы графической и тональной организации кадра, принципы монтажного соединения планов... Единомышленники — режиссер и оператор — в теснейшем содружестве, ощупью, интуитивно, но убежденно шли к цели. Это позднее, через девять лет после успеха «Матери», в 1935 году, Анатолий Головня, уже опытный оператор, скажет: «Искусство съемки фильма — это умение создать стиль фильма, это умение в каждую точку камеры, в бесчисленные «технические приемы» кинокамеры вложить свое отношение к объекту, свое «суждение» о нем. Искусство постановки фильма — это умение излагать фильм на экране».

И сегодня, когда смотришь эти пятидесятилетней давности ленты, снятые А. Головней, думаешь о том, что они по-прежнему с о в р е м е н н ы и что воспринимаются они не в хрестоматийном ореоле, а по-настоящему волнуя и будоража ум и сердце.

«Совершенно ясно, что такие произведения, как «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать», представляют огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм в кино»,— сказал как-то Лукино Висконти.

В фильмах Пудовкина — Головни поражает переплетение откровенного бытовизма с не менее откровенной символикой. Так уживаются рядом метафорический ледоход и житейски достоверный интерьер избы Павла Власова, пластическая образность эпизода суда и мрачная доподлинность тюрьмы и тюремной камеры; в эпизоде «кабачок» условная зашифрованность кадра прочитывается на фоне реалистически воссозданной жизни слободки.

В трактовке среды, вещей, аксессуаров обстановки, человеческих типов, в подчеркнутом «бытовизме» — удивительная материальность мира, «материя» жизни — то самое, благодаря чему фильмы Пудовкина — Головни так напоминают «самую действительность» (А. Луначарский). Эта материальность мира создается светом и движением, композицией и освещением.

Головня мастерски передает общее, типическое через деталь, заставляет заговорить вещи, предметы, природу. В творчестве оператора как бы сочетаются два «киноначала» — игрового кинематографа с его образной символикой, и документального, верного факту жизни, подлинности среды, быта.

Многозначительная условность символики в фильмах, снятых Головней, уравновешена материальностью фактур: необструганных досок избы, грубых табуретов, чуть грязноватого пористого весеннего снега, смешанного со льдом, мутного толстого стекла пивных кружек, сухого металлического блеска стрелок часов, матово-блестящей гармошки сапог полицейского...

Наконец, резкой фактурностью лиц — вспомните хотя бы морщинистое, с запавшими провалами глаз лицо Ниловны или веселые лучики морщинок вокруг блестящих живых глаз Павла.

Подлинный, точно перенесенный из жизни «второй план», реалистическая игра актеров сообщают условным по своим построениям, откровенно метафорическим кадрам удивительное жизненное правдоподобие, заставляют

воспринимать их как документально воспроизведенную действительность.

В этом сочетании метафорической и документальной основы кадров, в сплетении образов обобщенных и конкретных — одна из интереснейших черт своеобразия советской операторской школы эпохи немого кино.

Как-то вспоминая фильм «Мать», Михаил Ильич Ромм сказал: «Много мудрых уроков преподала «Мать» советской кинематографии, но величайший из этих уроков — это видение мира через человека».

В изобразительной трактовке героев оператор отталкивается прежде всего от горьковской повести, всегда помнит, что характеры действующих лиц в повести «Мать» выписаны четко и выпукло — это и стало определяющим моментом для оператора в его поисках изобразительных эквивалентов.

В кинематографии того времени мало было примеров создания глубоких психологических образов, тогда как живопись уже обладала огромным многовековым опытом. И Головня учится у великих мастеров портрета — Рембрандта, Репина, Серова, передвижников. Особенно у Рембрандта.

Свет, экспрессивный и динамичный, контрастный и локальный, не укладывается у Головни в монохромную гамму черно-белого кинематографа, как бы выходит за ее пределы. Крупные планы воспринимаются как живописные полотна, в которых световое решение напоминает письмо маслом, а выразительно построенные по принципу живописного полотна замкнутые ракурсные композиции четко доносят мысль, рисуют образ, передают эмоциональное состояние. Головня использует верхний боковой свет, дающий острый и резкий рисунок, четкую и глубокую светотень. Боковой рисующий и контровой свет подчеркивает у него фактуру лица, «углубляет» морщины, создает трагическую черноту под глазами, усиливает драматизм сюжетной ситуации.

Особенно тщательно Головня работал над фактурой глаз — он придумал специальную схему освещения для «оживления» глаз актера, справедливо считая этот момент одним из наиважнейших при съемке крупного плана.

В классических немых фильмах была по-новому решена еще одна важнейшая задача — драматургическая и изобразительная трактовка пейзажа.

В «Конце Санкт-Петербурга» с помощью лишь нескольких начальных кадров создан емкий образ нищей русской деревни. В них бедность и запустение крестьянских дворов, голодное детство, труд изнурительный и беспросветный... Здесь безусловно чувствуется влияние опыта живописи русских передвижников и других реалистов конца XIX и начала XX века.

В пейзажных планах Головни не только эмоциональная настроенность, но и социальная характерность. В том же «Конце Санкт-Петербурга» оператор создал фактически два разных образа столицы России: в начале фильма — это холодный, даже жестокий, величественный и равнодушный к маленькому человеку огромный город, в конце — бурлящий, сражающийся, восставший Петербург.

Пожалуй, основная черта изобразительной манеры оператора А. Головни — экспрессивность. В автобиографической книге «Экран — моя палитра» он пишет: «Мне и сейчас кажется, что точный ракурс и строгое построение света — самое существенное из того, что мне удалось сделать в операторском искусстве». И там же: «Чувство света и ракурса является основой операторского живописного искусства».

Для Головни операторство всегда было прежде всего экранной живописью. Недаром в юные годы он так тщательно изучал опыт художников. Отсюда его световая и ракурсная трактовка кадра, отсюда и его искусство передачи пейзажа.

Острота и выразительность зрительного ряда были одной из основных особенностей стилистики немого кино, и экспрессивность манеры Головни как нельзя более ей соответствовала.

С приходом в кино звука в изобразительной стилистике фильма многое изменилось.

В фильмах 30—40-х годов — в «Минине и Пожарском», в «Суворове», «Адмирале На-

химове», в «Жуковском», снятых им вместе с оператором, другом и женой Тамарой Григорьевной Лобовой, Головня ищет новые приемы построения кадра — с более подвижной, разомкнутой композицией, но по-прежнему лаконичной, выразительной, властно концентрирующей в себе авторскую мысль.

Самые удачные изобразительные решения получили у Головни те эпизоды, драматургия которых связана с остротой и динамикой сюжетных положений. В «Суворове» это борьба между Суворовым и Павлом, доходящая до открытого конфликта в сцене приезда Суворова в Гатчину по вызову царя; штурм Сен-Готарского перевала русской армией; в «Адмирале Нахимове» — кадры боя при Синопе и экспозиция картины — разрушительный шторм и героическая борьба с ним русских матросов во главе с Нахимовым; в «Минине и Пожарском» — эпизод московского пожара и кровавых схваток московских ополченцев; в «Жуковском» — эпизод грозы, во время которой Жуковский совершает одно из самых важных научных открытий.

В работе над освещением кадра оператор в этих фильмах, отказываясь от условного света, стремится к точности светового рисунка, реалистическому воспроизведению эффектов освещения, к тонкой нюансировке, особенно тщательно работает над выявлением фактуры объектов съемки, материальности среды. Великолепное мастерство в съемке портрета, виртуозная работа над композицией и освещением массовых сцен — основные особенности операторской манеры А. Головни.

Одновременно со съемками фильмов, еще в середине 20-х годов, оператор делает первые попытки осмыслить свой практический опыт. В статьях, напечатанных в киноперио-дике тех лет, мы находим отражение многосложного процесса становления операторской профессии.

...Так сложилось в советской кинематографии, что все лучшее в операторском искусстве было связано с молодежью, которая составила на киностудиях уважаемые профессиональные коллективы, внутри которых все были связаны прочной юношеской дружбой и доброжелательством. Но если в начале — в 20-х годах — эти коллективы состояли из небольшого числа людей, то с дальнейшим развитием киноискусства в него вливались все новые и новые силы молодых операторов, продолживших в своем творчестве те принципы, которыми руководствовались их лидеры, среди которых был и Анатолий Головня. Так постепенно развивалась и крепла советская кинооператорская школа — явление в киноискусстве яркое и в своем роде уникальное.

А. Головня, возвращаясь к поре своей юности, вспоминает, что его с первых лет деятельности волновало полное отсутствие теории операторского искусства, и его статьи в периодике 20—30-х годов были попыткой в какой-то степени восполнить этот пробел. Однако активная практическая работа не позволяла ему сосредоточить все силы в этой области.

В 1945 году вышла его книга «Свет в искусстве оператора». Она стала второй в советском киноведении работой после фундаментального труда Владимира Нильсена «Изобразительное построение фильма» (1936), где глубоко и серьезно освещаются проблемы кинооператорского творчества.

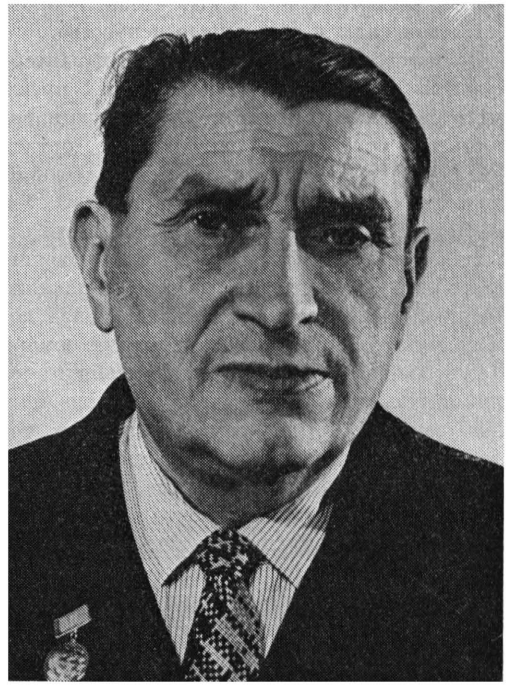
В последующие годы А. Головня написал еще ряд теоретических работ, а в 1968 году за книгу «Мастерство кинооператора» ему была присвоена ученая степень доктора искусствоведения.

В 1934 году Анатолий Дмитриевич Головня приходит во ВГИК сначала на режиссерский, а потом на операторский факультет. Так началась его педагогическая деятельность, которая продолжается и по сей день. Вот уже сорок лет, как все кинооператоры, окончившие Институт кинематографии, в той или иной мере считают себя учениками А. Д. Головни. Ведь его ученики — это не только те, кто слушал его лекции, учился у него мастерству, профессии, общался с ним в студенческие годы. Это и те, кто читал его книги. Книги, в которых сконцентрирован, проанализирован и обобщен богатейший опыт всех советских кинооператоров.

А. Волков

Неиссякаемая фантазия художника

К 75-летию И. П. Иванова-Вано



Пожалуй, ни одно искусство так не вдохновляет фантазию художника и одновременно так не истощает ее, как мультипликация. В этом грустном парадоксе объяснение судьбы многих талантов, слишком рано сошедших с экрана. Но история мультипликации знает и поразительные примеры творческого долголетия — неиссякаемой и нетускнеющей фантазии художника.

Два года назад на Международном фестивале мультипликационных фильмов в Загребе (Югославия) высшей награды был удостоен фильм старейшего советского режиссера И. Иванова-Вано «Сеча при Керженце». Значение этого события для нашей мультипликации надо оценить по достоинству. Вспомним, что Гран-при завоеван в результате большого конкурса фильмов, представлявших, по существу, все основные школы мировой мультипликации. А между тем победителем выступил на этот раз мастер, принадлежавший к поколению первых мастеров советского мультфильма. Недаром в зарубежной прессе в потоке восторженных отзывов и похвал сквозило и откровенное изумление, а на пресс-конференциях и в многочисленных интервью журналисты, с той или иной мерой деликатности, задавали режиссеру один и тот же вопрос:

— Скажите, уважаемый Иван Петрович,— любопытствовали они,— как это вам удалось в ваши годы сохранить такую остроту и свежесть фантазии?.. Откройте секрет вашего творческого долголетия и духовной молодости... Откуда, из каких источников черпает силы и вдохновение неувядаемый мэтр советской мультипликации?..

Иван Петрович в ответ улыбался, отшучивался как мог, говорил о своей преданности искусству...

Да и что он, собственно, мог ответить своим интервьюерам? Как мог он объяснить журналистам то, что составляет смысл и оправдание всей его жизни?

И все-таки ответ существует. Глубокий, пространный, убеждающий. И дал его сам художник в недавно законченной автобиографической книге с по-мультипликационному точным названием «Жизнь по кадру», которая в настоящее время готовится в издательстве «Искусство».

Сегодня Ивану Петровичу 75 лет, и 50 из них он отдал любимому искусству. Творческая биография художника — это, по существу, биография советской мультипликации, самые яркие и значительные ее страницы. Ему посчастливилось быть среди тех немногих энтузиастов, которые собрались полвека назад в экспериментальной мастерской мультипли-

кации, созданной при ГТК, чтобы попробовать свои силы в новом виде искусства.

Если говорить о главной черте, характеризующей творчество Иванова-Вано, прежде всего следовало бы отметить глубокую народность его искусства — внутреннюю, органическую связь его произведений с лучшими традициями народного творчества. Уже в «Царе Дурандае» — одном из лучших отечественных мультфильмов первой половины 30-х годов — отчетливо и ярко проявились родниковая свежесть образов, сказочная поэзия, мудрый и лукавый народный юмор... Пристальное вглядывание в богатейшие традиции русского фольклорного, прикладного, изобразительного искусства — вот тот волшебный и неистощимый источник, который питает фантазию, воображение, юмор Иванова-Вано на протяжении почти полувека.

Иван Петрович хорошо знает, ценит и любит русское народное искусство. В своих фильмах он широко использует также элементы старинной гравюры, народного лубка, игрушки, резьбы по дереву, народных кружев, иконописи, древнерусских фресок. Лучшие из его фильмов, такие, как «Конек-Горбунок», «Пойди туда, не знаю куда», «Левша» и многие другие, глубоко национальны по своему духу, изобразительной и стилевой форме. Они буквально пронизаны ароматом народной поэзии. В них — мудрость и душа народа, его щедрый талант и лукавый юмор.

Приступая к работе над новым фильмом, режиссер как бы каждый раз по-новому обрабатывает и синтезирует огромный энтографический материал.

Но есть и еще одна черта творчества Иванова-Вано, мимо которой невозможно пройти. В семидесятилетнем художнике живет неспокойный дух экспериментатора, неугасимая жажда поиска, открытия. Эта черта впервые проявилась в нем еще в далекие 20-е годы, когда молодые художники сутками просиживали за самодельным съемочным станком в «кабинете Калигари», как они называли в шутку свою мастерскую, покадрово снимая свои плоские марионетки, и тут же, закончив съемку, бежали проявлять пленку в нетерпеливом желании скорее увидеть на экране результаты очередного эксперимента...

К счастью, это «неистребимое любопытство» к секретам и тайнам своего искусства художнику удалось сохранить и до наших дней. Ведь, по существу, все его лучшие фильмы, и самые ранние — «Каток», «Сенька-Африканец», «Блэк энд уайт» — и последние — «Времена года», «Сеча при Керженце»,— отмечены печатью подлинного новаторства, новизной и смелостью образных и пластических решений.

За свою долгую жизнь в искусстве Иван Петрович, вероятно, провел в общей сложности непосредственно за съемочным станком не менее четверти века. Это необычайно обогатило его опыт в решении самых сложных технических и художественных задач.

Он никогда не идет по линии наименьшего сопротивления. Наоборот, Иванов-Вано всегда оказывался как раз там, где прокладывались новые пути мультипликационного искусства. Он участвовал в создании первого советского детского мультипликационного фильма, на него же легла работа по созданию первого отечественного полнометражного рисованного фильма «Конек-Горбунок», с таким триумфом прошедшего по экранам мира.

В своей работе он всегда опирается на молодых художников — своих учеников, выпускников художественного факультета ВГИКа, где вот уже тридцать шесть лет руководит подготовкой кадров.

Иван Петрович вырастил не одно поколение талантливых художников. И многие из них занимают сегодня ведущие позиции не только на «Союзмультфильме» — нашей центральной студии, но и в республиках, где сейчас идет интенсивный радостный процесс развития мультипликационного искусства. В свое время у него учились также Тодор Динов и Попеску-Гопо — признанные лидеры болгарской и румынской мультипликации.

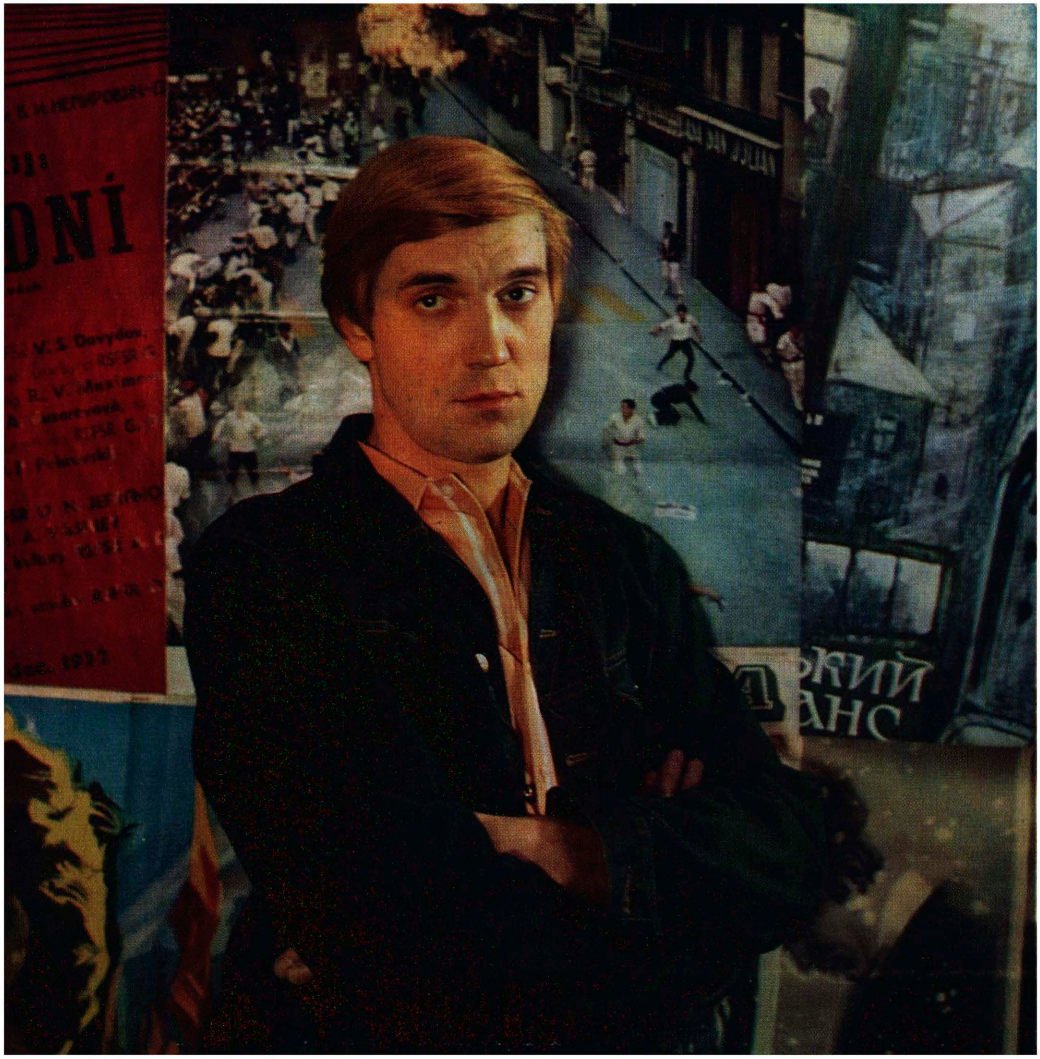
Иван Петрович всегда окружен молодыми талантливыми художниками и как бы аккумулирует в себе их творческую энергию, неуспокоенный дух поиска.

Портретная галерея «ИК»

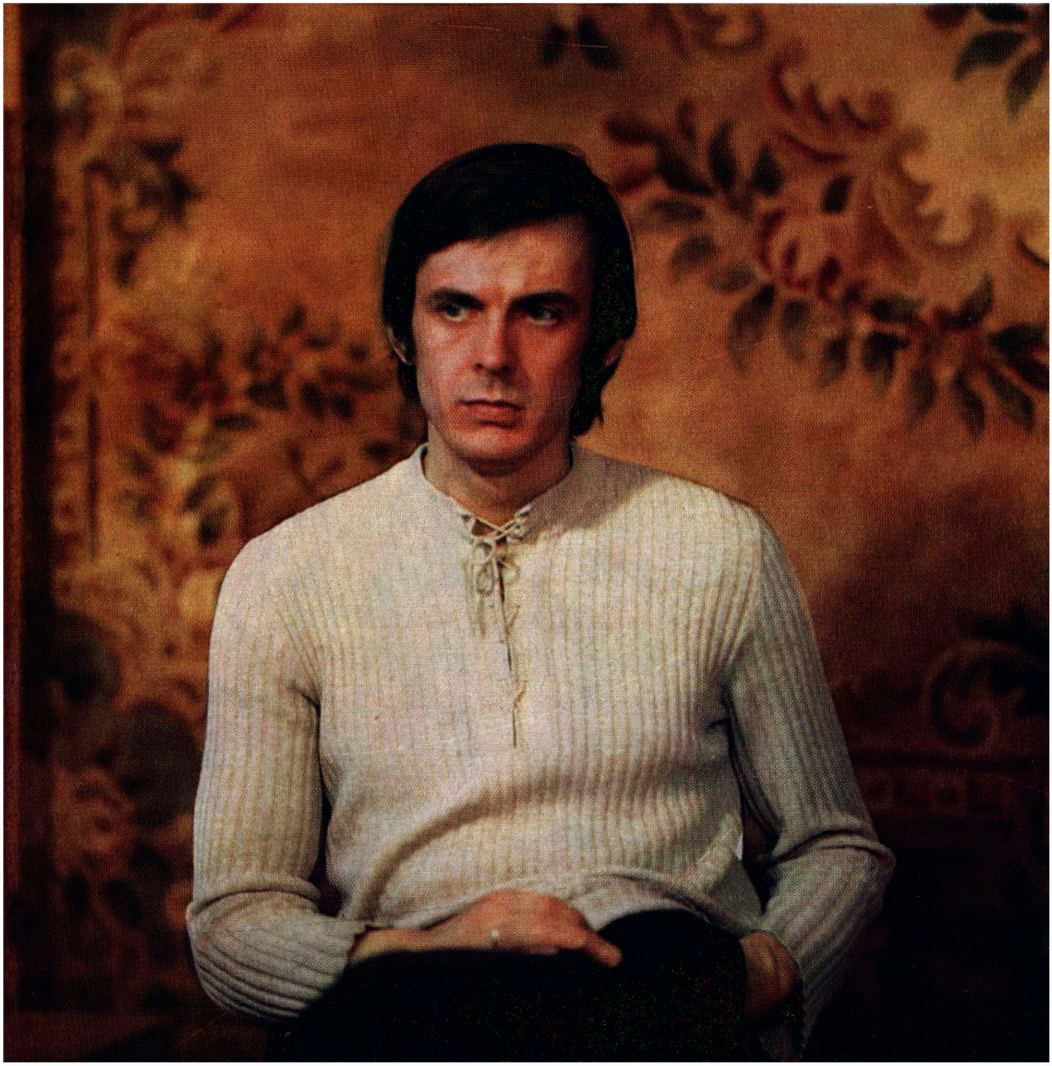
Фото В. Бондарева

Донатас Банионис

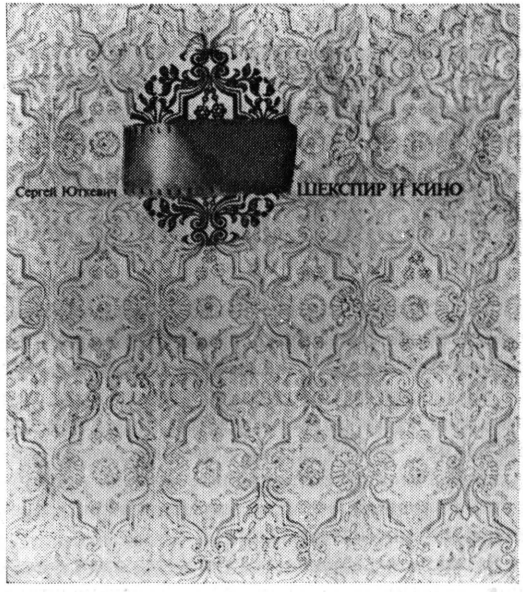
Жанна Болотова



Евгений Киндинов



Георгий Тараторкин



Н. Аносова

Шекспировский контрапункт С. Юткевича

Все может стать буднями или превратиться в праздник. И жизнь. И труд. И отдых. И книга.

Книга Сергея Иосифовича Юткевича «Шекспир и кино»* празднична и по содержанию и по внешнему оформлению. Она написана с блеском, материал ее богат и интересен, мысль многоаспектна, широка, подвижна. В этой книге, ставящей сложнейшие теоретические вопросы, нет ни грана дурного «академизма», и при этом она вся как бы напоена воздухом высокой культуры. Мы ощущаем живые связи между эпохой Возрождения и нашим временем, слышим перекличку времен, вовлекающую в свое движение огромное количество явлений, идей, ассоциаций. Книга эта оправдывает открывающий ее эпиграф из Александра Блока:

Так явственно из глубины веков
Пытливый ум готовит к возрождению
Забытый гул погибших городов
И бытия возвратное движенье.

Творчество Шекспира представляет собой, как известно, тему неисчерпаемую. С другой стороны, кино использовало драмы Шекспира в течение всей своей еще не длинной, но бурной и переменчивой истории. Количество фильмов, созданных по драмам Шекспира, огромно, но художественно неравноценно.

Поэтому С. Юткевич совершенно закономерно отказывается как от рассмотрения всего творчества Шекспира, так и от анализа всей киношекспирианы. Книга представляет собой цепь рассказов о некоторых фильмах, созданных по пьесам Шекспира, и об их авторах. Но за непринужденной эссеистской формой скрывается своеобразная, хорошо продуманная и, я бы сказала, «драматургическая» композиция.

Этюд о фильмах «Генрих V» и «Ричард III» Лоуренса Оливье под броским заглавием «Короли и кроты» — это завязка, узел, в котором собраны нити главного направления книги. Мы постигаем философию истории у Шекспира и в его современных кинематографических интерпретациях. Таким началом анализа киношекспирианы автор монографии достигает одновременно нескольких целей. Он вводит читателя в самую суть шекспировской мысли и в то же время определяет главное

* Сергей Юткевич. Шекспир и кино. М., «Наука», 1973.

направление своей полемики с модернистскими интерпретациями творчества Шекспира, свое понимание исторического процесса. С первых же строк возникает открытый и резкий спор с известным шекспироведом Яном Коттом, толкующим Шекспира как родоначальника философии абсурда. Эта полемика с модернистскими концепциями и модернистскими экранными воплощениями Шекспира пронизывает всю книгу.

Кроме того, фильм Лоуренса Оливье «Генрих V» принципиально важен с точки зрения самой проблемы экранизации Шекспира и ее решений. Не случайно, как об этом пишет С. Юткевич, некоторые критики до сих пор считают этот фильм лучшей экранизацией Шекспира. В ее приемах наглядно демонстрируется художественная связь между английским народным театром елизаветинского времени и кинематографом.

Затем автор обращается к целому ряду фильмов, созданных по «Гамлету». Действие книги как бы постепенно усложняется: следует рассказ о творческом пути Орсона Уэллса, о его «Макбете» и «Отелло», а также о «Макбете» («Трон в крови») Куросавы. Кульминация книги — великолепный и по содержанию и по структуре этюд о фильме Козинцева «Король Лир».

Как видим, сама композиция книги С. Юткевича — своеобразный контрапункт режиссера. Центральная проблема труда Сергея Юткевича и уже и шире ее темы. Это проблема «кинематографического истолкования» пьес Шекспира, и поэтому в конечном счете «главными персонажами» книги становятся кинорежиссеры, которые, обратившись к Шекспиру, «внесли свой вклад как в историю кино, так и историю театра» (стр. 12). Таким образом, разговор о Шекспире ведется с позиций кинематографа, из режиссерской лаборатории этого искусства.

Это и связывает цепь критических эссе о разных фильмах в единое целое.

Эссе разнообразны по внутренней своей структуре. В одних анализ шекспировских фильмов включается в творческую биографию их авторов, в других сталкиваются, «контрапунктируются» различные явления киношекспирианы, третьи написаны в форме этюда, как бы создающего художественный образ одного фильма.

Очерки расширяются и углубляются лирическими, полемическими, теоретическими отступлениями. В работах об Уэллсе, Дзеффирелли, Козинцеве лирические экскурсы помогают воссозданию творческой эволюции режиссеров, обстоятельств и причин их обращения к Шекспиру. При этом выявляются факты, бросающие неожиданный свет на весь путь того или иного художника, раскрывающие органичность, точнее сказать — неизбежность его обращения к Шекспиру, помогающие понять особенности его интерпретации великого английского драматурга. Эти рассказы и наблюдения С. Юткевича, часто выступающего в роли непосредственного свидетеля творческого процесса, вливают в книгу живительный воздух самой жизни.

Прежде всего это относится, конечно, к Г. М. Козинцеву. Сверстник и друг Козинцева, С. Юткевич изнутри, как очевидец, рассказывает об их общей юности. О клоунах Фернандесе и Фрико, пародийный скетч которых под названием «Гамлет» надолго застрял в памяти Юткевича и Козинцева, о постановке пятнадцатилетним Козинцевым в 1920 году на одной из киевских площадей «Царя Максимилиана» — «причудливое скоморошье представление, где соседствовало трагическое и смешное, ни на что не похожее, самобытное»... (стр. 142). И видишь, как от этого, еще детского спектакля протягиваются тончайшие нити к работе Козинцева над «Королем Лиром».

В козинцевском «Гамлете» автор обнажает поэтическое начало, навеянное музыкой и образами шекспировских стихов Блока и трагедийным духом автора «Идиота». Главное качество этого фильма для Юткевича— его многогранность. Его художественную сущность воплощают «зрительные аллитерации» в сочетании с музыкальным контрапунктом: «Так же как в музыке тщетны все попытки подставить под магическое сочетание звуков примитивно понятую, иллюстративную программу,

так и в актерском и режиссерском мастерстве, особенно тогда, когда соприкасается оно с высотами поэтической классики, самыми нечуткими и неполными были бы попытки свести эти усилия к однозначным формулам» (стр. 54).

Подробно прослеженное слияние звукового и пластического рядов фильма; наблюдения над игрой света и тени, мотивом ветра, точкой зрения аппарата, раскрытой как взгляд друга (Горацио),— все это глубоко и тонко обнажает приемы кинематографического искусства Козинцева.

В этюде о фильме Куросавы — наблюдения над пластикой и эстетикой, связанными с традициями театра, раскрывают меру его художественной условности, близкую семиотическому знаку: «Присущая этим древнейшим театральным представлениям пластическая скупость силуэта и жестов, резкая контрастность ритмов, чередование замкнутой статики с всплесками судорожных и экспансивных движений — все это как нельзя лучше перекликается с современным ощущением мятущегося духа великого елизаветинца» (стр. 118).

Юткевич обнаруживает в фильме Куросавы снятие психологических мотивировок, монтаж образов-знаков, черты, действительно присущие художественной природе драмы Шекспира.

Широко развернутый портрет Орсона Уэллса и его художественных исканий построен так, чтобы, с одной стороны, становилась ясной внутренняя необходимость его прихода к Шекспиру, а с другой — неизбежность выражения им через драмы Шекспира собственной творческой трагедии.

В композиции главы применен интригующий прием: она начинается рассказом о том, как в одном маленьком парижском театре Орсон Уэллс эпатирует зрителей сообщением об изобретении «бомбы забвения». Этот эпизод эффектно вводит нас в самую суть драмы сложного, противоречивого художника и человека, которого, по его собственному признанию, «слишком много», чтобы он смог вместиться в рамки современной буржуазной цивилизации.

В книге интересно прослежен путь Уэллса от «Гражданина Кейна» к экранным воплощениям Шекспира и от Шекспира к «Процессу» Кафки. Главным тут, пожалуй, оказывается то, что антикапиталистический бунт лирического героя Уэллса лишен шекспировского «фальстафовского» фона, шекспировского пространства. Уэллс «исследует своих героев как средневековый алхимик, пытавшийся создать гомункулуса в стеклянных ретортах и колбах, нарочито изолируя их от живительной атмосферы эпохи» (стр. 79). Именно поэтому: «Весь этот фантасмагорический, замкнутый в себе мир найдет финальное завершение в лабиринтах судебных коридоров и унылых пустырей, где заплутается и погибнет несчастный господин К., герой фильма по «Процессу» Кафки» (стр. 79).

Разбор фильмов Уэллса, начиная с «Гражданина Кейна», наглядно выявляет связь художественного мира Уэллса с философией экзистенциализма. Уэллс «явился как бы инстинктивным провозвестником тех умонастроений, которые охватят послевоенную Америку и получат потом развитие в литературе 60-х годов» (стр. 79). Это мироощущение, по мнению автора, и привело режиссера к экранизации «Макбета», к «экзистенциалистскому» истолкованию трагедии этого персонажа.

Такой, отнюдь не теоретический, а скорее инстинктивный экзистенциализм Орсона Уэллса раскрывает духовное состояние большого художника, поставившего себя в американском капиталистическом мире, как выражается автор, в положение «белого негра». Орсон Уэллс задолго до появления книги Яна Котта «почувствовал стык шекспировских персонажей с умонастроением человечества атомной эры и свою личную трагедию одиночества и отчужденности, столь характерную для художника современного капиталистического мира, своеобразно отразил в формах шекспировской поэтики» (стр. 90).

Во вздыбленных, неврастенически подвижных шекспировских фильмах Уэллса советский исследователь угадывает их внутреннюю статичность, их звучание как бы на одной, всегда самой высокой ноте. И Юткевич делает вывод: «Не этим ли объясняется, что и впоследствии

фильм «Процесс», казалось, столь совпадающий с мироощущением художника, не стал полной удачей Уэллса — проследите, как осторожно Кафка вводит своего героя в действие романа» (стр. 97).

Прерывистый, намеренно хаотичный ритм «Отелло» выражает как бы муки самого Орсона Уэллса. Но именно поэтому можно было бы сказать, что Шекспир у Уэллса до этого состояния принижен, а герой Кафки, наоборот, до него поднят. Герой Кафки — это средний человек, воплощение «автоматизированного» сознания. Вот почему у Кафки фантасмагоричность ситуации выглядит так обыденно. Герой Кафки — «винтик» в страшной машине бюрократизированного государства, и его уже ничто не в состоянии пробудить — ни арест, ни мучительное ожидание суда, ни притча о законе, рассказанная герою тюремным священником уже в конце фильма в гулком, пустынном соборе.

Герой Орсона Уэллса воплощает агонию личности безнадежно деформированной, искаженной, но наделенной обостренно чутким восприятием враждебного ему мира. Отсюда и сознательные композиционные изменения романа Кафки, произведенные в фильме, те преувеличенно искаженные ракурсы, к которым снова и снова прибегает режиссер, отсюда и выбор на роль героя Энтони Перкинса с его напряженным, нервным, типично интеллигентским лицом.

Но сравнение героя Уэллса, да при этом еще Отелло, с Мерсо — героем романа Камю «Незнакомец» — мне кажется неправомерным.

Пароксизм отчаяния уэллсовского мавра, извивающегося в конвульсиях в момент припадка, и состояние Мерсо в момент убийства араба имеют разное психологическое содержание. У мавра Уэллса — это выражение духовного краха, у Мерсо — это «бунт» инстинкта.

Фильм Козинцева «Король Лир», напротив, анализируется как сага «о Великой Надежде», как многоголосая симфония, в которой слышится «не только движение человеческих судеб», «но и поступь истории».

Глава о «Короле Лире» насыщена отступлениями чрезвычайно значительными по своему содержанию. Первое — «Отступление о пейзаже» — посвящено роли, особенностям и некоторым моментам эволюции пейзажа в кинематографе. Второе отступление — «Этика и поэтика режиссуры» — размышление о неразделимости нравственности и красоты в искусстве — выражает важную для автора мысль: «Ведь на зарубежном экране последних лет не только тематически главенствуют секс, кровь, наркотики и все разновидности натуралистических жестокостей, но авторы таких «опусов» всеми способами кинематографического изложения, то есть судорожными рывками камеры, нарочито небрежной композицией кадра, невнятицей монтажа как бы оплевывают зрителя, толкают, избивают, угощают его зуботычинами, словом, ведут себя так, как если бы это произошло с вами на улице, в быту, где бы вы обязательно закричали «Караул!» и искали спасения от насилия у первого встречного» (стр. 158).

Этическое начало Юткевич открывает в искусстве лишь немногих современных западных художников кино. Уловив, в частности, этический принцип в художественном аскетизме фильмов Брессона, автор проницательно связывает его со стендалевскими традициями, уходящими, естественно, еще глубже, к искусству французского классицизма.

Именно верностью этическим, гуманистическим критериям объясняет Юткевич и художественную сдержанность фильма Козинцева: «Следует помнить, что начинал он работу над «Королем Лиром» в эпоху, когда вновь возрождается «театр жестокости», провозглашенный Антоненом Арто, когда нет уже никаких запрещенных приемов ни на экране, ни на сцене (где, к примеру, в одной из английских пьес на глазах у зрителей забивают камнями ребенка в детской коляске), и поэтому следует особенно оценить этическую позицию художника, встретившегося с пьесой, изобилующей смертями, пытками, жестокостями» (стр. 159).

Сама постановка вопроса об этике художественной формы очень серьезна и свое-

временна. «Жестокость» формы во многих произведениях современного западного искусства настолько деструктивна, что разрушает прогрессивные зерна, заложенные в идейном замысле. Между формой и содержанием в искусстве существует, как известно, сложная, противоречивая, но обязательная связь. Причем формы этой связи различны и исторически подвижны. Реализм Брехта, отчуждающий мысль от вживания во внутренний мир персонажа, воздействующий прежде всего на сознание зрителя, активизирующий работу его мысли, заключает в себе исторически обоснованное и высоко прогрессивное начало. Но драматургии Шекспира не свойственно отделение мысли от эмоции, искусственная, нарочитая сдержанность формы. У Шекспира, как известно, мысль погружена в чувство, растворена в нем. Его искусство целостно и полнокровно, в нем материальное и духовное начало, разум и эмоции находятся в слитности. Не случайно столь настоятельная потребность в этом искусстве ощущается в наш век. В этом смысле особенно закономерна активность обращения к Шекспиру советских художников с их воинствующим социалистическим гуманизмом и глубоким историзмом.

Во вступлении к книге Юткевич отказывается вести запоздалый и бессмысленный спор по поводу самой возможности экранизации Шекспира, «заранее считая исторически оправданным для кинематографиста его «право на Шекспира» (стр. 7). Отказывается он и от спора о «непреодолимом антагонизме» между театром и кино. По его мнению, в современном театре и кино происходят процессы сближения.

Автор видит — «главный стык между поисками современного театра и кинематографа, обращающегося к Шекспиру не только в поисках внешней зрелищности (как это было на первом этапе развития кино, когда оно еще не владело словом), но прежде всего к богатству и глубине человеческих характеров и к философской и исторической объемности его пьес» (стр. 11).

Автор не предлагает готовых «правил» экранизации Шекспира, остерегаясь безаппеляционных рецептов в таком сложном и живом деле. Но мысли книги в активном контрапункте сопоставлений, ассоциаций, полемики выявляют некие общие принципы. Это прежде всего современный взгляд на Шекспира, рассказ о нашем времени через Шекспира. Автор книги отвергает академическую театральность фильма Д. Манкевича «Юлий Цезарь» и, в особенности, академический формализм фильма Р. Кастеллани «Джульетта и Ромео», его метод «исторической или живописной стилизации», противопоставляя этому методу интерпретацию той же пьесы в фильме Дзеффирелли и утверждая, что Шекспир требует «не реконструкции или подражания самым прославленным образцам культуры Ренессанса, а непрерывного поиска, неустанного и смелого новаторства» (стр. 165).

Но в то же время С. Юткевич убедительно доказывает, что далеко не всякая новаторская концепция заслуживает того, чтобы мы ее таковой признали, и далеко не всегда оказывается приемлемой для воплощения Шекспира. Например, концепция Яна Котта с его резким искажением природы и сущности шекспировской философии, а также экзистенциалистское выражение «Шекспира через себя» Орсоном Уэллсом, при всей талантливости его фильмов, искажают образный строй искусства великого драматурга и подлинный характер связей его трагедий и комедий с нашим временем.

В книге рассмотрены и такие обращения к Шекспиру, как, например, документальная лента Людвика Перского, запечатлевшая на пленку исполнение монолога «Быть или не быть» несколькими современными польскими актерами, или кукольный фильм Иржи Трнки «Сон в летнюю ночь», персонажи которого «благодаря своей графической обобщенности оказались способными воплотить на экране чудеса, приснившиеся Шекспиру в эту волшебную летнюю ночь» (стр. 189).

Книга «Шекспир и кино» создана художником, глубоко постигшим тайны кинематографического творчества и в то же время настолько философски, теоретически вооруженным, чтобы уловить в анализируемых фильмах и тончайшие оттенки пластических и зву-

ковых художественных решений, и сложнейшие обороты, через которые проходит авторская мысль.

С. Юткевич не стремится к полноте анализа. Он хочет раскрыть в взволновавших его фильмах наиболее существенное, то, что помогает проникнуть в лабиринты киношекспирианы, увидеть те открытия, которые позволяют изнутри проникнуть в Шекспира, обогащают современный кинематограф, равно как и те ошибки и заблуждения, которые, искажая Шекспира, отнюдь не способствуют также и обогащению внутренних возможностей искусства кино.

Книга «Шекспир и кино» внутренне музыкальна и, если можно так высказаться,— монтажна. В ней все живет в постоянной перекличке: и мысли, и наблюдения, и неожиданные и меткие названия глав, и поразительные по своей емкости эпиграфы. Перекличка эпиграфов из Шекспира, Монтеня, Марло, Сартра, Блока создает живое взаимодействие голосов разных времен, помогает ощутить движение культуры. В то же время вся книга как бы овеяна целомудренной и прозрачной поэзией Блока. Именно Блок, с его чутким и тонким восприятием Шекспира, как бы стоит у истоков того понимания английского драматурга, какое характерно для автора книги. И это возвышает, как-то по-особому одухотворяет весь ее строй.

Книга «Шекспир и кино» — не только о кинематографических воплощениях Шекспира. Она о многих и разнообразных творческих судьбах в кинематографе, неотделимых от истории самого искусства, от глубоких и многозначных противоречий, характерных для развития культуры в XX столетии.

Новые книги о кино

Алексеев И. **Новые рубежи кинодокументалистов Татарии.** Казань. Таткнигоиздат, 1974 96 с. 2 000 экз. 16 к.

Андон В. **Актеры молдавского кино.** Кишинев. «Картя молдованяскэ», 1974. 119 с. с илл. 10 000 экз. 33 к.

Андронникова М. И. **От прототипа к образу.** К проблеме портрета в литературе и кино. М., «Наука», 1974. 200 с. 35 000 экз. 1 р.

Артюхов О. Б. **На крыльях кино.** Фрунзе. «Кыргызстан», 1974. 101 с. 1 500 экз. 16 к.

Баскаков В. Е. **Борьба идей в мировом кино.** М., «Знание», 1974. 40 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство». № 10) 87 960 экз. 13 к.

Варшавский Я. **Успех.** Кинематографисты и кинозрители. М., «Искусство», 1974. 176 с. с илл. 25 000 экз. 82 к.

Караганов А. **Киноискусство в борьбе идей.** М., Политиздат, 1974. 183 с. с илл. 75 000 экз. 39 к.

Михайловска Е. **Невена Коканова.** М., «Искусство», 1974. 112 с. с илл. (Мастера зарубежного кино) 30 000 экз. 48 к.

Муриан В. **Реальное и идеальное в современном киногерое.** М., «Искусство», 1974. 144 с. 10 000 экз. 35 к.

Пудовкин В. **Собрание сочинений. В 3-х томах.** Вст. статьи С. Герасимова и А. Грошева. Т. I. О киносценарии. — Кинорежиссура. — Мастерство киноактера. Сост. Т. Запасник и А. Петрович. М., «Искусство», 1974. 440 с. с илл. 25 000 экз. 3 р. 10 к.

Рошаль Г. **Кинолента жизни.** М., «Искусство», 1974. 311 с. с илл. 25 000 экз. 1 р. 26 к.

Толченова Н. **Мера красоты.** Кино Сергея Бондарчука. М., «Советская Россия», 1974. 207 с. с илл. (Люди Советской России) 50 000 экз. 1 р. 02 к.

Фрейлих С. И. **Проблема жанров в советском киноискусстве.** М., «Знание», 1974. 48 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство». № 7) 90 470 экз. 13 к.

Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Общ. ред. и вст. ст. И. В. Сэпман. Л., «Искусство», Ленинград. отд., 1974. 342 с. с илл. 15 000 экз. 1 р. 74 к.

Характер в кино. Вопросы кинодраматургии. Сб. статей. Вып. 6. Сост. и ред. И. В. Вайсфельд. М., «Искусство», 1974. 225 с. 7 000 экз. 1 р. 47 к.

Эльдар Рязанов. Сб. М., «Искусство», 1974. 200 с. с илл. (Мастера советского кино) 50 000 экз. 93 к.

Ю. Никулин

И цирк и кино

Я не снимался в кино четыре года: этому есть несколько причин. Но основная — был разочарован своими предыдущими работами и особенно «Стариками - разбойниками». Потому сосредоточился на работе в цирке и писал книгу, а от предложений студий отказывался. Мои друзья-киноактеры такой возможности не имеют. Ну, можно отказаться от одного сценария, второго... И попросту останешься без работы.

Но время шло, и я все-таки затосковал по кинематографу. Вернувшись из очередных гастролей, я с радостью обнаружил у себя на столе тринадцать сценариев. Засучив рукава, я принялся за работу, перечитал все до одного и выбрал три. Так что сейчас я снимаюсь в трех картинах на киностудии «Мосфильм».

Сергей Бондарчук делает фильм по роману Михаила Шолохова «Они сражались за Родину». Я играю роль простого русского солдата Некрасова. Это уже моя третья встреча с Бондарчуком: в свое время я был утвержден на роль Тушина в «Войне и мире» и одного из английских офицеров в фильме «Ватерлоо», но, к сожалению, не смог принять участие в работе. А вот в третий раз мы все-таки действительно встретились...

Кроме того, я снимаюсь в фильме Леонида Гайдая «Не может быть», который он ставит по мотивам рассказов Михаила Зощенко. В нем будет три киноновеллы, в одной из них — «Свадебное происшествие» — я играю отца невесты. Роль комедийная, характерная и, надеюсь, она доставит зрителям веселые минуты.

Работа в кино подарила мне много радостных встреч со многими интересными людьми. И среди них, конечно же, в первую очередь Гайдай! Смех для Гайдая — дело серьезное. Сколько мук мы испытываем на съемочной площадке, пытаясь угадать, будет смеяться зритель или нет. Бывает, что все силы отдашь одному трюку, а он оказывается не смешным, а другой, проходной, вызывает гомерический хохот. Самый главный

момент наступает у Гайдая, когда просматривается только что отснятый материал. В просмотровый зал приглашаются совершенно посторонние люди, чтобы по их реакции понять, получилось или нет. Но самая большая радость для Гайдая, когда смеются киномеханики. Развеселить мосфильмовских киномехаников, столько повидавших на своем веку, дело не простое, и если уж они смеются, то значит все в порядке, получилось.

Последняя роль, о которой хочу рассказать — это фильм режиссера Никиты Орлова «Петр Мартынович», посвященный замечательному советскому актеру Петру Алейникову. С именем Алейникова у меня связаны воспоминания моего детства и юности, яркие, самобытные образы, созданные им, навсегда остались в моей памяти. В этом фильме я играю Юрия Никулина. У меня всего лишь один небольшой эпизод: дочь Алейникова приходит в цирк и слышит, как я рассказываю молодым клоунам об ее отце. Пусть кинокритики простят меня за такую парадоксальную мысль, но, по-моему, Петр Алейников был самым настоящим «коверным кинематографа», мастером эпизода.

Вообще я не считаю, что цирк и кино разделяет столь уж глубокая пропасть. Возможно, кино и цирк представляют два полюса актерского мастерства. Цирк помогал мне в кино, а кино оказывало и оказывает большую помощь в работе в цирке. Психологическая достоверность кинематографа помогла мне быть в репризах и клоунадах на манеже более убедительным, я избавился от некоторых штампов, свойственных клоунам. Короче, съемочная площадка заставила относиться с большей требовательностью к работе на манеже.

Кино никогда не дает обмануть зрителя, он искренне верит в то, что происходит на экране и иногда даже отождествляет актера с его героем. Это подчас приводит к курьезным случаям. Например, после фильма «Маленький беглец» я стал получать много писем, в которых меня спрашивали, как в моей семье воспитывался японский мальчик.

Вместе с тем и цирк оказал мне большую помощь в работе в кино. Безусловно, очень помогла цирковая закалка и постоянное «держание формы» (без этого в цирке долго не протянешь). Вот так и живу — и цирк и кино.

Л. Дуров

Ни дня без съемок

Ведь вот как бывает — за двадцать лет работы в кино ни разу не снимался на киностудии «Ленфильм», а тут на тебе — сразу четыре работы! Недавно я закончил сниматься в фильме режиссера В. Мельникова «Ксения, любимая жена Федора». В нем я играю роль Сидорова — прораба большой новостройки. У моего героя нелегкий характер, ему чужды какие-либо компромиссы, по всем вопросам у него всегда четкая и принципиальная позиция, от которой он ни за что не отступит ни на шаг.

На «Ленфильме» я закончил еще одну работу — в картине «Последний день зимы» (режиссер В. Григорьев). В ней мне поручена главная роль бригадира строителей.

На мой взгляд, оба эти фильма затрагивают одну из самых острых проблем нашей жизни: «созидатели и потребители». Ведь как бывает: работает человек хорошо, и придраться вроде не к чему, а на самом деле он отдает обществу меньше, чем может, получает же с общества, конечно, все сполна. А другой буквально «сгорает» на работе, вкладывает в нее всего себя, требует же от общества гораздо меньше, чем ему положено. Первых я отношу к потребителям, они встречаются во всех сферах нашей жизни, вторых к созидателям — это те, кто двигает нашу жизнь вперед.

В колхозах, на заводах и фабриках, в личных отношениях идет непрерывная борьба между отсталым и передовым. Натурные съемки фильма «Последний день зимы» проходили на стройках Ленинграда. Строители, ставшие нашими добровольными консультантами, говорили, что то, о чем мы снимаем, происходит на самом деле, на этих же строительных площадках. И для всей нашей съемочной группы это был самый мощный стимулятор.

В картине режиссера А. Шахмалиевой «Странные взрослые» я играю человека, который берет из детского дома на воспитание девочку, и она попадает в обыкновенную коммунальную квартиру, сталкивается там и с некоторыми взрослыми, поступки которых кажутся ей «странными». И вот от общения с этим ребенком взрослые начинают задумываться над тем, а действительно, не стали ли они немного «странными»? Не потеряли ли в себе чего-то такого, что на поверку вовсе не является в нашей советской жизни второстепенным?..

И еще один фильм — «Весенние перевертыши», который снимает режиссер Г. Аронов по одноименной повести В. Тендрякова. Встречи с героями этого писателя всегда интересны для любого актера, так как Тендряков всегда дает богатый материал для создания интересных человеческих характеров. Таков и Никита Богачев, которого я играю, характер сложный, в чем-то парадоксальный. Писатель-неудачник, обиженный на судьбу, он после долгих сомнений и колебаний приходит к выводу, что еще нужен людям, и постепенно находит свое место в жизни.

На Таллинской киностудии я снимаюсь в картине режиссера Г. Кроманова «Бриллианты для диктатуры пролетариата», сценарий которой написал Ю. Семенов по своей одноименной повести. Здесь мне поручена роль Пожамчи — матерого аферюста-валютчика, переправляющего за рубеж ценности молодой Советской республики. Кроме того, я приглашен работать на киностудию ДЕФА. Там в фильме режиссера Хорста Зеемана «Сузи, моя Сузи» я буду исполнять роль одного из советских специалистов, приехавших на работу в ГДР. И еще одна работа, к которой я скоро приступлю,— совместный советско-югославский фильм «Единственная дорога» (автор сценария В. Трунин, режиссер А. Павлович). Действие в нем происходит во время войны: гитлеровцы должны перебросить через Югославию большой транспорт с горючим своим войскам в Италии. Чтобы обезопасить себя от нападения партизан, они приковывают к машинам, на которых повезут это горючее, русских военнопленных (роль одного из них буду исполнять я). Причем делают это так, чтобы югославские партизаны непременно об этом узнали. Возникает напряженнейшая драматическая коллизия: нападение партизан на транспорт приведет к гибели военнопленных, но дать ему пройти в Италию тоже нельзя. В конце концов транспорт так и не попадает по назначению, но это стоит жизни многих русских военнопленных, которые сами сбрасывают машины в пропасть.

Советские и зарубежные участники фестиваля у входа в гостиницу «Ташкент»

В. Нестеров

Экран борьбы и надежд

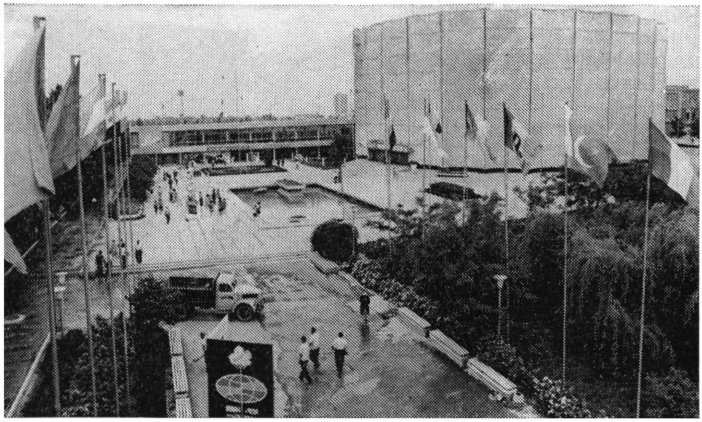
К итогам III Ташкентского международного кинофестиваля

В приветствии участникам и гостям III Международного кинофестиваля в Ташкенте Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев подчеркнул: «Широкая популярность кинематографа, его большое воздействие на умы и сердца миллионов людей делают кино влиятельной силой общественного развития. Важно, чтобы эта сила использовалась в интересах человечества. В современных условиях, когда принципы мирного сосуществования все глубже входят в практику международных отношений, кино может особенно много сделать для роста взаимопонимания и сотрудничества народов, для утверждения идей мира, гуманизма и социального прогресса».

В этих словах товарища Л. И. Брежнева отражено то большое значение, которое Центральный Комитет КПСС придает роли киноискусства в развитии международных отношений на современном этапе, и сформулированы основные задачи ташкентского кинофорума, проводимого под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!».

Международный кинофестиваль в Ташкенте утвердился на сегодня как традиционный представительный смотр прогрессивного кинематографа, в котором принимают участие как страны, киноискусство которых уже имеет историю, так и молодые кинематографии, сравнительно недавно выпустившие свои первые фильмы. Многие картины из стран Азии и Африки получили свою международную «путевку в жизнь» после того, как были показаны на фестивальных экранах Ташкента. И если уже после II Ташкентского можно было говорить о расширяющемся художественном и тематическом спектре киноискусства азиатского и африканского континентов, то программа, показанная в период III Международного кинофестиваля в Ташкенте, дает для этого еще больше веских оснований.

Два года, минувшие со времени II Ташкентского фестиваля, стали годами убедительных побед мирной политики социализма. Утверж-



Дворец искусств в Ташкенте в дни III Международного кинофестиваля стран Азии и Африки

дение принципов мирного сосуществования в отношениях между государствами с различными политическими и социально-экономическими системами создает благоприятные предпосылки и для успешного разрешения национальных и межгосударственных проблем в развивающихся странах Азии и Африки; в жизни этих стран происходят сейчас глубокие перемены. Молодые государства, вставшие на путь свободного развития, борются за всемерное укрепление своей независимости, за экономический и социальный прогресс. Перед ними стоят острые проблемы, сложные задачи. Обеспечение мира и безопасности во всем мире имеет для развивающихся афро-азиатских стран первостепенное значение, ибо решение их национальных задач возможно только в условиях прочного мира, международной безопасности, на основе широкого и взаимовыгодного сотрудничества всех заинтересованных государств.

Известно, что сегодня целый ряд независимых государств в Азии и Африке идет по пути широких демократических преобразований. Вместе с тем во многих развивающихся странах происходит острая борьба новых, прогрессивных сил с внутренней реакцией, поддерживаемой извне империалистическими кругами Запада. Как указывалось в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик», «наша партия, наш народ активно поддерживают национально-освободительную борьбу народов и прогрессивную политику освободившихся от колониального гнета стран. Хотелось бы при этом подчеркнуть, что прогрессивной в современных условиях является, по нашему мнению, такая политика, которая означает решительный отпор неоколониализму, борьбу за укрепление суверенитета и независимости молодых государств, их экономическое освобождение от империализма, борьбу за мир, за социальный прогресс и укрепление солидарности с другими передовыми силами нашего времени, в первую очередь со странами социализма»*.

Зачастую кинематограф быстрее и нагляднее, чем некоторые другие искусства, отражает важнейшие изменения, происходящие в той или иной стране и в целом — в отношениях между государствами.

Вспомним фестивали в Москве и Ташкенте, проходившие несколько лет назад. На них кинематографистами борющегося Вьетнама были представлены ленты о подвигах и мужестве вьетнамского народа в его справедливой войне против агрессора. На VIII Московском кинофестивале (1973) с большим успехом прошел фильм «17-я параллель: дни и ночи»,

* Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 4. М., Госполитиздат, 1974, стр. 72.

действие которого охватывает почти пятнадцатилетний период истории Вьетнама, с 1954 по 1968 год. Это время было насыщено разнообразными событиями; главное среди них — образование Национального фронта освобождения Республики Южный Вьетнам. Авторы картины ярко показали роль НФО в организации и сплочении сил народа, поднявшегося на борьбу за независимость и будущее своей родины, поведали о героизме простых людей, для которых эта борьба стала высшей жизненной целью. Фильм «17-я параллель: дни и ночи» заканчивался, когда многие города Северного Вьетнама еще подвергались жестоким бомбардировкам, а на Юге шли кровопролитные сражения; его встреча со зрителями произошла в первые дни мира, вскоре после подписания Парижских соглашений по Вьетнаму.

Итак, народ Вьетнама одержал историческую победу в трудной и длительной войне, города и села ДРВ живут сегодня в условиях мира, укрепляет свои позиции Республика Южный Вьетнам. О переменах, происшедших за короткий срок на земле Вьетнама, рассказывали фильмы, привезенные на III Ташкентский фестиваль: «Возвращение на поля» (ДРВ), «Освобожденная Родина» (РЮВ), — сами их названия звучат весьма красноречиво. О трудовом энтузиазме народа в мирное время, о героях войны, которые меньше всего думают о возможности «почить на лаврах» и проявляют в процессе созидательной работы героизм, близкий героизму, проявленному ими в сражениях, рассказывают эти произведения. Герой фильма «Возвращение на поля», к примеру, с той же мужественной настойчивостью борется за возрождение своей родины, за счастье народа, с какой он сражался за его свободу.

Важным фактором укрепления мира на южноазиатском субконтиненте явилось урегулирование военного конфликта между Индией и Пакистаном, в результате которого в Азии возникло новое независимое государство — Народная Республика Бангладеш. Народ Бангладеш отстоял свое право на независимость в длительной и трудной борьбе. В этой борьбе активно участвовали и кинематографисты страны; известная бангладешская киноактриса Сучандра Райхан, мать двоих детей, осталась вдовой: ее муж, режиссер Захир Райхан, один из основоположников национального киноискусства Бангладеш, был убит реакционерами за то, что выступал за свободное и независимое развитие своей страны. Во имя бу-

«17-я параллель: дни и ночи» (ДРВ)

дущего отдали жизни сотни других представителей интеллигенции Бангладеш. После окончания войны начался новый, во многом не менее трудный процесс восстановления экономики, строительства, укрепления национального единства, нашедший свое отражение в фильме «Возвращение к жизни» Хана Атаура Рахмана, показанного в дни Третьего Ташкентского. В центре картины — молодые герои, и это символично: страна, имеющая светлые перспективы развития, видит в молодых гражданах свое будущее.

Долгие годы гражданской войны пережило государство Лаос. На III Международный кинофестиваль в Ташкент впервые прибыла объединенная делегация кинематографистов Лаоса, страны, в которой не так давно, в результате достижения национального согласия, наступил мир.

Борьба народов за мир, за социальный прогресс, за свои законные национальные интересы встречает ожесточенное противодействие со стороны агрессивных империалистических сил. Несмотря на начавшееся мирное урегулирование ближневосточного конфликта, провокации израильской военщины против народов арабских государств не прекращаются. Документалисты Сирии и Организации освобождения Палестины привезли в Ташкент ленты, показывающие бесчеловечные по своей жестокости бомбардировки мирных городов и селений; в кадрах фильмов мы видим разрушенные жилые дома, больницы, школы, искалеченные трупы детей и женщин... Авторы картины «Убийца» (Сирия) берут интервью у молодого израильского летчика; он охотно отвечает на вопросы, рассказывает о своей семье, показывает фотографии близких... Сейчас он держится очень мирно! Но совсем недавно, до того, как его сбили, он находился в кабине военного самолета, выполнял приказ — убивать. Интервью прерывается кадрами хроники одного из налетов, и пленка с неоспоримостью подтверждает: этот человек — убийца.

В другом сирийском фильме — «Игры наших детей» нет ни бомбардировок, ни стонов раненых, ни грохота рухнувших стен. Там показано другое: калечащее, травмирующее детскую душу влияние войны. Для детей, выросших под бомбами, привыкших к вою сирен воздушной тревоги, обломки самолетов — привычные атрибуты игр; ребята возятся в грудах металлолома, они с опаской смотрят в небо, и мы понимаем, что оно для них — источник смерти, разрушений, горя...

«Встречи одинакого человека» (Мексика)

С коробками еще не проявленной пленки, прямо из-под бомбежек, которым подвергают израильские агрессоры пограничные районы Ливана, приехали на Ташкентский фестиваль кинооператоры Организации освобождения Палестины. Палестинский союз кинематографистов создан недавно, в 1972 году, и объединяет киноработников ООП и представителей кинематографа ряда арабских стран, на деле доказывающих заинтересованность в справедливом разрешении проблем арабского народа Палестины. Фильмы, созданные палестинскими кинематографистами в необычайно сложных условиях — «Сионистская агрессия», «Оккупация Газы», «Почему мы держим в руках оружие» — это гневные обвинительные приговоры международному империализму и сионизму; они являются боевым оружием в борьбе за счастливое будущее палестинского народа. Представители Палестинского союза кинематографистов, созданного под эгидой Организации освобождения Палестины, впервые принимали участие в таком большом международном кинофоруме, каким является фестиваль в Ташкенте. Этот факт приобретает еще более знаменательный характер, если учесть, что спустя полгода после III Ташкентского МКФ в результате принципиальной позиции и активной поддержки Советского Союза, других стран социалистического содружества, большинства государств Азии и Африки Организация освобождения Палестины была признана ООН полноправным и единственным представителем арабского народа Палестины и приняла активное участие в обсуждении палестинского вопроса на Генеральной ассамблее ООН.

Международный фестиваль в Ташкенте является самым представительным форумом киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки; его популярность в мире непрерывно растет. Напомним, что на I Ташкентском кинофестивале были показаны фильмы 39 стран Азии и Африки, в работе второго фестиваля в Ташкенте принимали участие 500 представителей 62 зарубежных стран, на III Ташкентском в официальную программу были включены картины, созданные в 45 странах азиатского и африканского континентов, участниками и гостями этого смотра были кинематографисты, съехавшиеся из 68 стран. На прошлом Ташкентском фестивале впервые так широко были показаны работы кинематографистов Латинской Америки, в том числе — социалистической Кубы.

Лозунг Ташкента «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» широко открывает двери этого киносмотра для всех деятелей прогрессивного кино азиатского, африканского и латиноамериканского континентов, для кинематографистов всего мира, которые в своих произведениях обращаются к важнейшим социальным и политическим проблемам современности и истории и рассматривают их, руководствуясь передовыми идеями нашего времени. На Ташкентском фестивале нет и не может быть места фильмам, проповедующим насилие, национализм, расовую вражду, защищающим колониализм. Серьезные, откровенные беседы и дискуссии, сопровождающие фестивальные просмотры, не замыкаются в области узкопрофессиональных интересов. На экранах Ташкента в равном положении оказываются и картины, созданные на современном уровне развития мирового киноискусства, и ленты, представляющие собой первые «пробы камеры» молодых кинематографий, зачастую покоряющие зрителей своей искренностью и правдивостью. Организаторы ташкентского киносмотра хорошо понимают проблемы прогрессивных кинематографистов многих зарубежных стран, которым приходится работать в трудных условиях засилия коммерческого кинематографа, знают, что их фильмам часто приходится буквально прорываться на экран, преодолевая поток низкопробных, «наркотических», одурманивающих зрителя и опустошающих его душу поделок, вроде ставших ныне популярными среди буржуазных прокатчиков гонконгских боевиков фирмы «Шоу Бразерс» — «Кунг-фу». Работа каждого участника фестиваля встречается с равным вниманием и уважением, что укрепляет авторитет ташкентского кинофорума.

«Мы привозим сюда наши ленты,— заявил индийский режиссер Пурненду Паттреа,—

и мы знаем: смотрят и судят их люди строгие и доброжелательные, ибо дружба, солидарность, взаимопонимание — все это вмещает замечательное понятие «дух «Ташкента».

Самый живой и горячий отклик нашли у участников и гостей фестиваля слова приветствия Леонида Ильича Брежнева. В официальных выступлениях, в интервью для советской и зарубежной печати представители многих стран подчеркивали, что приветствие Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза еще раз убедительно показало, сколь большую роль отводит КПСС и Советское государство прогрессивному кинематографу. Делегаты стран Азии, Африки и Латинской Америки, представители кинематографий многих других государств, собравшиеся в Ташкенте, полностью разделили уверенность, высказанную в приветствии Л. И. Брежнева, в том, что «показ фильмов, совместное обсуждение актуальных проблем развития киноискусства, несомненно, послужат обмену творческим опытом, объединению и сплочению сил прогрессивных кинематографистов».

«Члены нашей делегации с большим удовлетворением восприняли приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева,— заявил глава делегации Народной Республики Конго, режиссер Себастьян Камба.— Мы знаем о том большом значении, которое Коммунистическая партия Советского Союза и правительство вашей страны придают развитию дружественных отношений между странами. И такое действенное средство сближения народов, как кино, должно быть использовано при этом в полной мере».

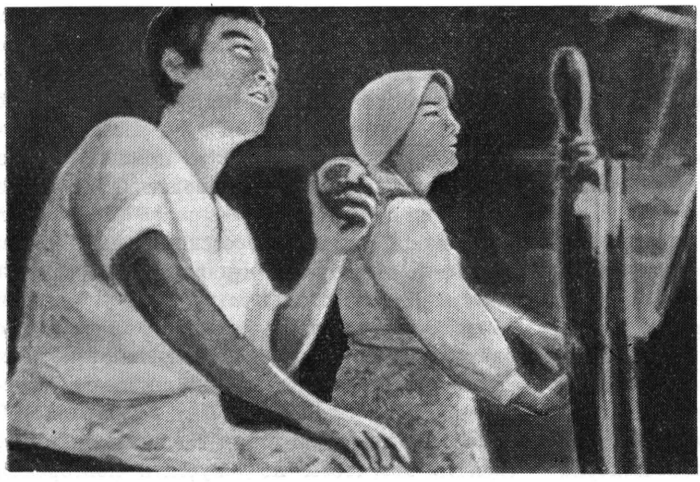
Участники и гости фестиваля особо отмечали ту часть приветствия, в которой говорится о заинтересованности советского народа в развитии дружеских связей с народами Азии, Африки и Латинской Америки, они с большим уважением и пониманием говорили о той огромной работе, которую проводит Коммунистическая партия Советского Союза, лично Леонид Ильич Брежнев по укреплению мира во всем мире. Вот высказывание известной негритянской актрисы из США Лоретты Паукер: «В моей памяти живы впечатления о визите Леонида Ильича Брежнева в Соединенные Штаты. Простые люди Америки стали в те дни счастливыми свидетелями реальных шагов, предпринятых для установления прочного мира на нашей планете, для налаживания добрососедских отношений между двумя великими державами, которые вносят свой вклад в дело углубления взаимопонимания и укрепления дружбы народов. Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС участникам и гостям III Международного кинофестиваля в Ташкенте является для меня новым подтверждением замечательной настойчивости, с какой Леонид Ильич Брежнев стремится к тому, чтобы отношения между народами и государствами строились на основе взаимного уважения, взаимопонимания и сотрудничества».

У Ташкентского фестиваля есть еще одна примечательная черта: он не ограничивается просмотровыми залами фестивальных кинотеатров. Кинофестиваль широко выходит на улицы, на предприятия, его фильмы смотрят не только жители столицы Советского Узбекистана, но — и других городов республики. В период III Ташкентского МКФ было проведено более 70 встреч зарубежных гостей со зрителями в кинотеатрах Ташкента и Чирчика, участники киносмотра посетили колхозы, промышленные предприятия, учреждения, расположенные в столице и в ее окрестностях, дружеские беседы кинематографистов со зрителями завязывались прямо на улицах. И столь же органично вписались в «фестивальные будни» митинги представителей общественности узбекской столицы, в которых активно участвовали наши зарубежные гости; они были посвящены: Дню освобождения Африки и Неделе солидарности с борьбой народов Юга Африки и португальских колоний за свое освобождение; Неделе солидарности с борьбой народов арабских стран против израильской агрессии; Неделе солидарности с народом Чили. Выступления рабочих, общественных деятелей, студентов из зарубежных стран, обучающихся в Ташкенте, многочисленные выступления делегатов фестиваля вылились в наглядное подтверждение жизненной силы и широкой меж-

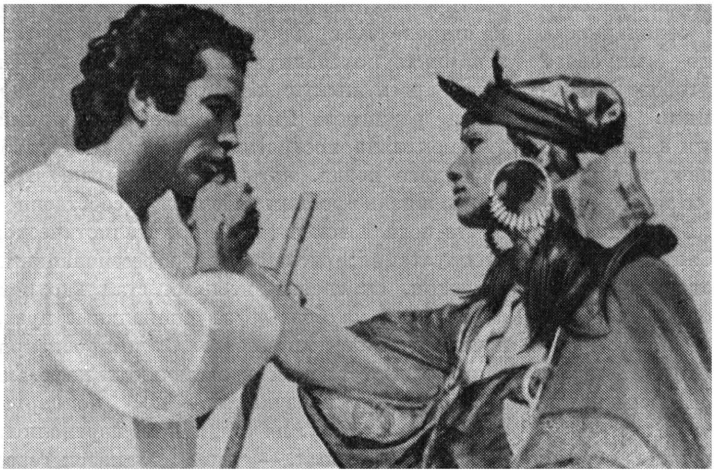
дународной популярности «духа ташкентского форума», продемонстрировали солидарность представителей прогрессивного мирового кино, собравшихся в главном городе Узбекской Социалистической Республики.

С особым волнением принимали в Ташкенте фильмы, посвященные борющемуся чилийскому народу,— «Венсеремос», «Насилие против разума», «Война «мумий». Вспоминается такой кадр хроники, снятой в Сантьяго после фашистского переворота: кинооператор снимает облаву на патриотов, которую проводят солдаты хунты; какой-то военный видит человека с кинокамерой и угрожающе машет ему рукой — прекрати съемку! Но сюжет на экране продолжается. Тогда солдат вскидывает винтовку — пауза — на пленке обрыв. Оборвалась жизнь мужественного человека...

Борьба народа Чили за свои права, против бесчеловечности и произвола фашизма — это кровное дело всех народов мира, дело, которое находит горячий отклик и поддержку в сердцах миллионов честных людей многих стран. Кинематограф латиноамериканского континента по-разному отражает бурные общественно-социальные процессы, в которые вовлечены сегодня широкие массы трудящихся в Латинской Америке: снимается большое количество фильмов — хроникальных, публицистических, игровых, участвующих в борьбе на стороне сил прогресса. В этой связи хочется вспомнить показанную на фестивале в Ташкенте аргентинскую картину «Если умолкнет певец» режиссера Рикардо Дэви. Это яркий, эмоционально построенный рассказ о судьбе народного певца, который, начав свою трудовую жизнь простым рабочим, на собственном опыте познал всю тяжесть капиталистической эксплуатации; сделавшись профессиональным артистом, он своими песнями стал вдохновлять людей на борьбу за социальные права и человеческое достоинство. От импровизированных выступлений в маленьких кафе, на деревенских праздниках — до концертов в огромных залах, на стадионах, переполненных слушателями, — таков диапазон героя фильма Рикардо Дэви. Его песни, волновавшие народ, вызывали ненависть реакционеров: эстрада и зрительный зал часто превращались во время выступлений в поле сражения. Артисту не раз угрожали расправой, требовали, чтобы он прекратил выступать перед рабочими, сменил репертуар. Но песни его звучали все громче. «Дорогу, дайте дорогу его величеству,— несется с эстрады.— Идет его величество рабочий класс». И певцу вторят тысячи людей, собравшихся на стадионе...



«Возвращение с моря» (Япония)



«Вопли» (Тунис)

Когда создавалась эта картина, черная ночь реакции еще не опустилась на землю Чили, еще открыто и страстно звучал голос замечательного сына чилийского народа певца и поэта Виктора Хара. В финале фильма «Если умолкнет певец» главного героя убивают бандиты, нанятые реакционерами, так же, как палачи фашистской хунты зверски убили Виктора Хара. Да, это не вымысел художника, а горькая действительность. Но «если умолкнет певец,— говорится в фильме,— остаются его песни». Песни Виктора Хара, голос чилийских патриотов, голос народов Латинской Америки, поднимающихся на борьбу за демократию и свободу, заглушить не удастся. И придет время, когда песни Виктора Хара будут снова звучать на свободной чилийской земле, их будут петь люди, выстоявшие в антифашистской борьбе и сохранившие благодарную память о своих героях.

●

Для современного прогрессивного кинематографа Японии тема борьбы против угрозы новой войны, тема осуждения милитаризма является исключительно острой и актуальной. Японский народ испытал страшные бедствия, будучи вовлеченным в авантюру захватнической войны — в интересах правящих империалистических кругов императорской Японии. Жители японских городов Хиросимы и Нагасаки стали первыми в истории жертвами атомных бомбардировок. С тех пор прошло 30 лет, но и сегодня еще умирают люди, получившие по наследству неизлечимые болезни — результат ядерной радиации. Об этом напомнил зрителям III Ташкентского фестиваля советско-японский фильм «Москва — любовь моя» режиссера Александра Митты, которым открывался киносмотр.

В настоящее время в Японии насчитывается более трехсот тысяч человек, переживших трагедию Хиросимы и Нагасаки. Примерно треть из них страдает тяжелыми заболеваниями и лишена возможности зарабатывать себе на жизнь. В то же время суды часто отказывают этим людям в выплате компенсации за ущерб, причиненный их здоровью. Об одном из таких дел и рассказывает картина «Чтобы быть человеком», снятая прогрессивным режиссером Мотохико Фукуда и недавно вышедшая на экраны японских кинотеатров. Мы упоминаем об этой ленте потому, что она является еще одним подтверждением намерений честных художников, работающих в японском кинематографе, рассказать народу всю правду об опасности милитаризма и военных авантюр, сделать все, чтобы не допустить повторения

мировой войны, новой Хиросимы. Такова, к примеру, основная идея кинопроизведения известного режиссера Сацуо Ямамото «Война и люди». «Моя цель,— говорит постановщик картины,— состоит в том, чтобы рассказать нынешнему поколению о жестокостях несправедливых войн, которые вела Япония, о бедах, которые они принесли народу, о необходимости выступать против тех, кого история ничему не научила. Мы, старшее поколение японцев, хорошо знаем все это, потому что испытали войну на себе. Молодежь знает о ней только по рассказам, а фильм дает ей возможность не только увидеть войну, но и ощутить ее эмоционально.

Замысел фильма родился у Ямамото во Вьетнаме: его поразило, насколько американская армия, воевавшая там, была похожа на японскую армию времен второй мировой войны. Это сходство и утвердило в нем мысль о необходимости создать картину.

Стремление воссоздать подлинную историческую правду в фильмах о минувшей войне вообще показательно для ведущих мастеров японской кинематографии прогрессивного направления. Известно, что одна из голливудских фирм в свое время предложила Акира Куросава поставить фильм «Тора, тора, тора» («Тигр, тигр, тигр») — о нападении японцев на американскую базу Пирл-Харбор в 1941 году. Куросава привлекла возможность сделать философскую картину, которая напоминала бы людям о трагических ошибках прошлого, о необходимости сохранения мира в настоящем. Сценарий переделывался не один десяток раз: Куросава было трудно найти общий язык с продюсерами, рассчитывавшими, прежде всего, на создание сенсационного зрелища, коммерческого боевика. Наконец был принят компромиссный вариант, однако через неделю после начала съемок Акира Куросава вынужден был прервать работу над фильмом, поскольку его замысел создания правдивого и гуманистического по направленности произведения вступил в противоречие с намерениями тех, кто в угоду требованиям рынка сознательно шел на фальсификацию истории.

Острую по форме политическую ленту показал на Ташкентском фестивале японский режиссер Тадаси Ямаи, известный в Советском Союзе по целому ряду картин, в том числе по фильму «Мрак среди дня», получившему премии IX Карлововарского кинофестиваля и Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. «Жизнь Кобаяси» Тадаси Имаи рассказывает о судьбе известного пролетарского писателя Японии, активного борца против социальной несправедливости. Кобаяси был членом коммунистической партии, возглавлял Союз пролетарских писателей. Когда в 1933 году его арестовали и замучили в полицейских застенках, Кобаяси не было еще и тридцати лет. Картина увековечивает память писателя-гражданина, отдавшего свой талант и самую жизнь борьбе за лучшее будущее народа.

С успехом прошла на Ташкентском фестивале лента еще одного японского режиссера Йодзи Ямада — «Родина», вторая часть трилогии о рабочем классе Японии (первый фильм «Семья» известен советскому зрителю, сейчас Ямада работает над третьей картиной, в которой будет показана жизнь простого сельского труженика, попавшего в город). По результатам одного из опросов, «Родина» была признана в Японии лучшей картиной года. Фильм проникнут искренним сочувствием к тяжелой судьбе людей труда, он правдиво и проникновенно рассказывает об их повседневных заботах, о нелегкой работе, дающей рабочим только самые скудные средства к существованию.

Если в японской кинематографии тема рабочего класса не нова и ее освещение уже имеет свои традиции, то в фильмах, создаваемых в других афроазиатских странах, она еще только-только появляется. На пути прогрессивных кинематографистов Индии, Пакистана, Египта встречаются большие трудности: хотя кино в этих странах существует сравнительно давно и налаженная кинопромышленность дает возможность выпускать сотни лент ежегодно, приоритет на экране принадлежит коммерческому кинематографу, рассчитанному на довольно примитивные зрительские запросы, кинематографу псевдоромантического направления, мелодраме, либо скользящей по самой

поверхности действительности, либо откровенно подражающей далеко не лучшим образцам массовой кинопродукции Запада.

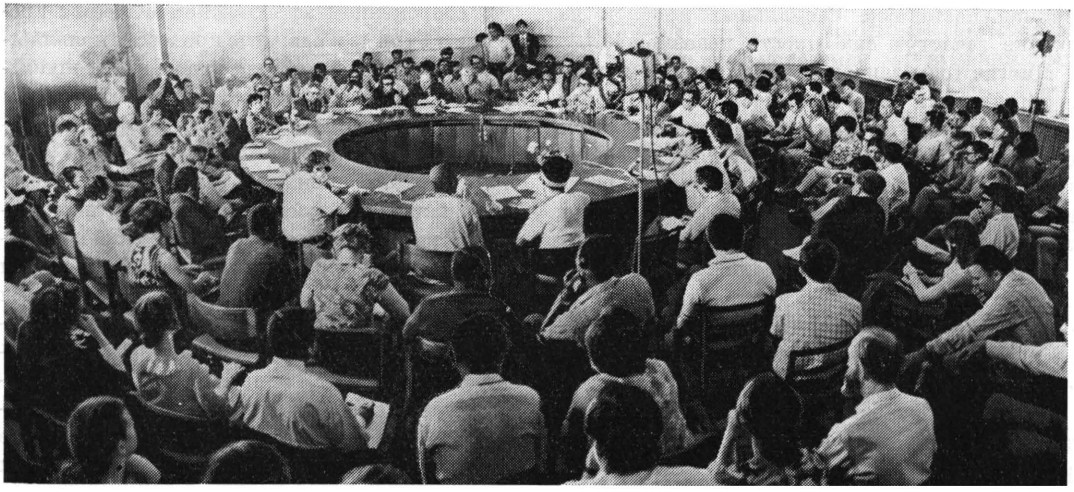
Передовые художники стремятся отойти от привычного штампа, обращаясь в своих картинах к острым, социально значимым проблемам реальной жизни. Правда, зачастую они еще сохраняют традиционную «песенно-музыкальную» форму кинопроизведений — чтобы не отпугнуть зрителя резкой новизной приемов,— однако содержание их фильмов уже отмечено серьезным, реалистическим подходом к некоторым важным явлениям действительности. Можно спорить о целесообразности и оправданности подобного сочетания целей и средств, однако самое существенное заключается, видимо, в проникновении нового содержания в киноискусство, которое еще недавно ставило перед собой лишь ограниченную задачу развлечь зрителя.

Наличие тенденций к зарождению кинематографа социальной темы в Пакистане можно увидеть в фильме режиссера Надима Бейга «Глиняная кукла», затрагивающем проблемы рабочего движения в стране. Картина правдиво рассказывает о жизни рабочих текстильного предприятия, о тяжелых условиях их труда, о попытках найти выход из положения на производстве, обрекающего их на эксплуатацию и бесправие. И хотя фильм заканчивается явно надуманной сценой «примирения» между трудящимися и хозяевами фабрики, в нем отчетливо читается мысль: рабочие — это не глиняные куклы, это люди, заслуживающие лучшей участи и требующие к себе человеческого отношения.

Ряд картин, представленных в Ташкент кинематографистами из стран Азии и Африки, поднимал вопросы, связанные с социальным и семейным положением женщины в современном обществе. В таких фильмах, как «Ласанда» (Шри Ланка), «Наказ матери» (Афганистан), «Долг чести» (Турция), «Письма жены» (Индия), «Вопли» (Тунис), «Свадебный выкуп» (Народная Республика Конго), красной нитью проходит тема женщины, вступающей в борьбу против вредных предрассудков, против патриархальных пережитков и жестоких родовых обычаев. Авторы таких картин призывают изменить неравноправное положение женщин, разбить устаревшие традиции, привычки и нравы, которые сложились за века культурной и социальной отсталости, насаждались во времена колониализма и ныне являются серьезным тормозом на пути прогрессивных общественных преобразований. Не случайно своему фильму «Вопли», рассказавшему о трагической судьбе крестьянской девушки из Туниса, режиссер Омар Хлифи предпослал следующий титр: «Посвящается женщинам, борющимся против предрассудков, за революцию и африканскую солидарность».

Развитие национальных кинематографий в странах Африки и Арабского Востока совершается сложным путем, и результаты его неоднозначны. Ушли в прошлое времена, когда Египет был единственной арабской страной с развитым кинематографом, деятели которого чаще всего копировали развлекательный стиль западного коммерческого кино, «сдабривая» его «восточной экзотикой». Сегодня еще нельзя сказать, что египетское киноискусство, как, впрочем, и кино многих других стран Азии и Африки, полностью освободилось от влияния кинематографических коммерсантов: оно продолжает сказываться и в практике формирования репертуара кинотеатров и в выборе тем снимаемых картин. Однако и здесь налицо позитивные сдвиги, позволяющие сделать следующий важный вывод: в целом ряде афро-азиатских стран, еще недавно не имевших никакой кинематографической базы, сегодня уже существует кино — как важный фактор общественной и культурной жизни, кино, обладающее чертами самобытности, обращающееся к народным традициям, занятое поиском художественных средств, тем и жанров, которые позволят кинематографистам этих стран создавать фильмы, помогающие народам строить жизнь на путях независимого развития.

Здесь уместно вспомнить слова Жоржа Садуля, отмечавшего, что «в 1960 году не было снято еще ни одного хоть в какой-то степени африканского фильма. За первые 65 лет существования седьмого искусства африканцев всегда показывали объективом, часто иска-



Идет дискуссия на тему «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»

жающим, белых кинематографистов: тут — несколько элементов колорита, там — злые дикари, в лучшем случае — сюжеты, представляющие этнографический интерес».

Последующие 15 лет были периодом бурных изменений на африканском континенте: подавляющее большинство стран Африки получило за это время государственную независимость. Ряд молодых государств уверенно пошел по пути демократических преобразований, развитие других происходит значительно более сложно. Африканский кинематограф дает определенное представление о некоторых явлениях, сопровождающих эти процессы.

В свое время Ленин, определив кино как «важнейшее из искусств», указывал на необходимость «специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке», усматривая особое значение кинематографа для районов с высоким процентом неграмотности. Это ленинское положение сохраняет свою актуальность по отношению к развивающимся странам, значительная часть населения которых неграмотна. Очевидно, что в таких условиях кино обладает гораздо большими возможностями убеждения и воспитания, чем, скажем, литература, и потому вопросы развития кинематографии в молодых африканских странах имеют существенное значение для жизни этих стран. Недаром кино в Африке называют «вечерним университетом». Однако и сегодня, когда африканское кино становится заметным фактором международной культурной жизни, африканские государства далеко не везде имеют возможность национализировать или хотя бы контролировать прокат. Естественно, это создает свои дополнительные сложности, для преодоления которых потребуется время.

Проблемы становления независимого кинематографа в Африке тесно связаны с решением основных социальных проблем континента. На них и сосредоточивается внимание прогрессивных деятелей кино. В ряде стран это встречает понимание и поддержку со стороны правительств, в других — наталкивается на сопротивление реакционных кругов. Зачастую кинематографистам, озабоченным серьезными проблемами реальной действительности, приходится прибегать к разного рода уловкам для того, чтобы обойти это противодействие. Многие участники Ташкентского фестиваля, рассказывая о внутренних трудностях, с которыми сталкивается передовое кино их стран, отмечали, что для них бескомпромиссная,

прямая постановка социальных проблем на экране зачастую еще просто невозможна.

Многие годы западные прокатные компании и организации наводняли африканский экран низкопробной кинопродукцией, растлевали и одурманивали зрителя. Африканцев десятилетиями приучали смотреть фильмы на непонятном или малопонятном для них языке, заставляя следить только за изображением и ходом сюжета, опуская диалог. Эта «тарзанизация» африканского кинопроката нанесла огромный вред, затрудняющий путь серьезного, передового по своим идеям кинематографа к зрителю.

Но даже сравнительно короткая история ташкентского киносмотра отражает динамику развития афро-азиатских кинематографий: на каждом следующем фестивале число стран, показывающих свою п е р в у ю кинопродукцию, уменьшается. Однако в силу ряда причин, некоторые из них уже названы выше, процесс этот идет еще медленно. Существенным негативным фактором является здесь и общая экономическая отсталость некоторых развивающихся стран, усугубляемая определенными сложностями политической и социальной жизни.

В современном африканском обществе происходят бурные и сложные процессы: появляется национальный рабочий класс, идет социальное расслоение в деревне, совершается ломка старых устоявшихся обычаев и традиций. Аналогичные явления наблюдаются и во многих странах Азии. Одновременно растет национальное самосознание народов, населяющих африканский и азиатский континенты, повышается интерес к национальной истории и народной культуре. Поэтому представляется не случайным, что на ташкентском киносмотре было показано большое количество документальных лент, запечатлевших исторические памятники, старинные обряды, ритуальные праздники, произведения кустарного народного искусства и т. д. Именно с таких картин и начинается, как правило, национальная кинодокументалистика. Вместе с тем нужно отметить, что интерес к прошлому, к явлениям, историческое время которых уже истекает, сочетается в документальных лентах, снятых кинематографистами афро-азиатских стран, с попытками уловить наиболее существенные черты нового в сегодняшней действительности. В той или иной степени это заметно в целом ряде документальных и

Митинг, посвященный Дню освобождения Африки

этнографических фильмов, таких, как «Танец Нсомбо» (Замбия), «Мастера Ливана» (Ливан), «Народный фестиваль» (Пакистан), «Национальные танцы» (Судан), «Ремесло в Лаосе» (Лаос), «Быть молодым» (Сингапур), «Свадебный танец» (Иран), «Праздник приходит весной» (Турция), «Сегодняшний Ирак» и «Нефть-72» (Ирак), «Основание Республики Чад» (Республика Чад). Перечень этот можно продолжить.

На III Ташкентском фестивале можно было увидеть несколько картин (в основном это фильмы, поставленные африканскими кинематографистами), в которых заметно намерение дать художественный анализ важных социальных изменений, совершающихся сегодня в молодых независимых странах, в частности, связанных с уходом части населения деревень в город. Видимо, существует несколько причин, вызывающих такую миграцию: усиливающееся среди деревенских жителей социальное расслоение, разрушение патриархальной организации сельской общины, тяга молодежи к городской цивилизации и т. д. В результате устанавливается новое соотношение между городским и сельским населением, что, с одной стороны, вызывает количественный рост рабочего класса в городах, а с другой — исчезновение некоторых народных обычаев и традиций, часть которых представляет собой достояние древней национальной культуры. Двойственный характер этого процесса отражен в фильме режиссера Тидиана Ава «Бронзовый браслет» (Сенегал) и в первой игровой картине, созданной в Габоне—«Тамтамы умолкли», режиссер-постановщик Филипп Мори; с аналогичными мотивами встречаемся мы и в работе ганского режиссера Даниэльса «День Аллега». Как и сами события, взятые за основу сюжета названных лент, эти произведения неоднозначны, в них нет определенного ответа на вопрос, каково будущее африканской культуры и африканского общества, ныне вошедших в контакт с европейской и шире — с мировой цивилизацией. Да, древний тамтам — олицетворение племенной деревенской общности — умолкает в Африке. Да, вчерашние крестьяне, влившись в пролетарские слои городского населения, далеко не всегда и не сразу осознают свое новое положение. Их социальное поведение в непривычных условиях определяют многие факторы, в том числе — и негативные, доставшиеся молодым независимым государствам в наследство от колониальной эпохи. Очевидно, что социальные и культурные перемены, совершающиеся в развивающихся странах, не должны идти произвольно, они нуждаются в направляющем воздействии со стороны государства, в них обязана активно участвовать передовая, демократически настроенная часть национальной интеллигенции. Важно, однако, подчеркнуть, что ностальгические мотивы, грусть художников, наблюдающих разрушение веками укоренившихся жизненных устоев (хотя и этот смысл вложен в такие фильмы, как «Бронзовый браслет» и «Тамтамы умолкли»), не доминируют в произведениях, о которых сейчас идет речь. Прогрессивных кинематографистов Африки в равной мере волнуют вопросы настоящего и будущего, проблема «связи времен»; сам факт постановки такой проблемы имеет немаловажный смысл и существенное значение для судеб африканского искусства.

●

Ташкентский фестиваль, первоначально организованный как смотр прогрессивного киноискусства стран Азии и Африки, сегодня расширяет свою географию, его популярность среди кинематографистов Латинской Америки постоянно возрастает. В работе III Международного кинофестиваля в Ташкенте принимали участие представители восьми стран латиноамериканского континента; во время проходившей на фестивале дискуссии они внесли предложение сделать в дальнейшем ташкентский кинофорум фестивалем киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки. Эта инициатива встретила понимание и единодушную поддержку со стороны участников и организаторов Ташкентского кинофестиваля. Ведь, по сути дела, уже третий ташкентский киносмотр стал фестивалем трех континентов: ленты, созданные в странах Латинской Америки, хотя они и не были

официальными участниками программы, заняли обширное место на экране Ташкента.

Выше уже говорилось о фильме из Аргентины «Если умолкнет певец». С интересом была принята на фестивале и мексиканская картина «Встречи одинокого человека» режиссера Серхио Ольховича, касающаяся важной для современного латиноамериканского общества темы, темы места и роли интеллигенции в социальной жизни. Экран рассказывает историю писателя и журналиста, мучительно переживающего свою оторванность от народа, не понимающего его подлинных интересов, замкнувшегося в узком и душном мирке собственных интимных воспоминаний и чувств. Нужно, кстати, отметить, что подавляющее большинство показанных на фестивале картин было свободно от признаков холодного экспериментаторства авангардистского характера. Даже в тех случаях, когда мотивы рефлексирующего сознания и ассоциативный изобразительный ряд занимали существенное место в художественной структуре произведения (как, например, во «Встречах одинокого человека»), реалистически показанный фон действия (в картине Ольховича это жизнь бедной, захолустной мексиканской деревушки, быт средних слоев городской интеллигенции) обеспечивал на экране конкретное ощущение времени, социальной характеристики среды. В таком подходе отражено стремление многих режиссеров из Латинской Америки пробудить интерес народа к кинематографу больших, общественно важных тем, к политическому кино.

●

Интересной и содержательной, идейно насыщенной была программа, показанная на III Ташкентском фестивале социалистическими странами. Кинематографисты Монгольской Народной Республики привезли в Ташкент новый полнометражный фильм «Год затмения солнца», режиссер-постановщик Ж. Бунтар. Художественные качества этой картины, затрагивающей серьезные морально-этические проблемы, свидетельствуют о растущей зрелости монгольского киноискусства.

О фильмах из Демократической Республики Вьетнам мы уже говорили в начале статьи. Хочется, однако, отметить, что новые работы кинематографистов ДРВ, созданные в новых мирных условиях и на новые темы, вызвали повышенный интерес со стороны участников, гостей и зрителей фестиваля.

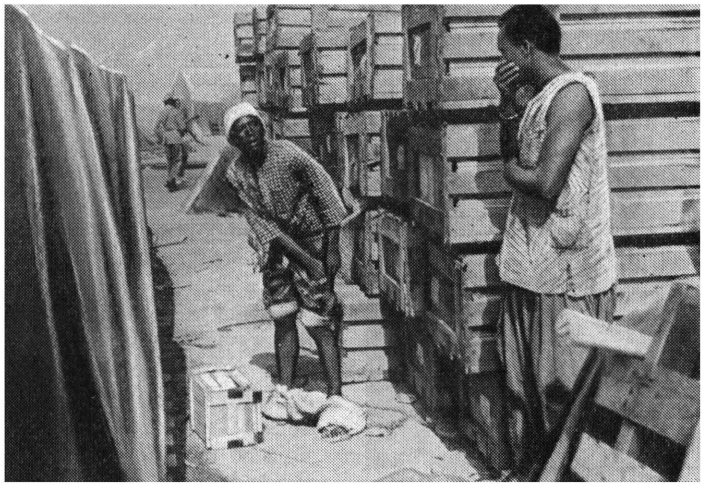
Социалистические преобразования, осуществляемые на Острове свободы, отражены в документальной кубинской ленте «Новая школа». В картине наглядно показано, сколь большую и разнообразную заботу проявляет революционное правительство Республики Куба о подрастающем поколении страны, создавая новые, прекрасно оборудованные детские школы-интернаты. Самое большое учебное заведение этого типа, Школу имени Ленина, посетил во время своего недавнего визита на Кубу Л. И. Брежнев.

На фестивале демонстрировались игровые и документальные ленты, созданные на киностудиях Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Грузии, Армении, Азербайджана, РСФСР. Помимо официальной программы, в Ташкенте была организована ретроспектива узбекских фильмов, а также — показ лучших советских картин последних лет.

Демонстрации советских фильмов вылились в яркий показ достижений многонационального, подлинно народного советского искусства. Фестиваль проходил на земле Узбекистана, который отмечал в 1974 году свое 50-летие. Успехи Советского Узбекистана, достигнутые за годы Советской власти, произвели огромное впечатление на делегатов фестиваля, явились убедительным доказательством успешного осуществления ленинской национальной политики.

Как отмечали все зарубежные гости, советское киноискусство — это подлинное демократическое искусство, искусство для народа, во имя народа, развивающее его духовные богатства, борющееся во имя мира и дружбы между народами.

Просмотры советских фильмов проходили с неизменным успехом, и это не удивительно. Ведь гуманизм, глубокое социальное содер-



«Бронзовый браслет» (Сенегал)

жание и высокие художественные достоинства нашего киноискусства оказали и продолжают оказывать благотворное влияние на развитие прогрессивного искусства во всем мире. Имена Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Вертова, Герасимова широко известны за рубежом, их творчество близко и дорого передовым художникам многих стран. Сегодня в странах Азии и Африки работают десятки кинематографистов, получивших специальную подготовку в учебных заведениях и на студиях Советской страны. Вот что рассказывает о своем пути в киноискусство крупнейший писатель и кинорежиссер из Сенегала Сембен Усман: «Я понял, что с помощью книги можно повлиять лишь на ограниченное число людей, особенно в Африке, где, как известно, неграмотность достигает огромных размеров. А фильм, напротив, может охватить широкие слои населения. Именно тогда я и обратился в различные посольства с просьбой предоставить мне стипендию, чтобы я мог получить кинематографическое образование. Первой страной, которая положительно ответила на мою просьбу, был Советский Союз. Я провел год на студии имени Горького в Москве, где получил, в частности, под руководством Марка Донского, важнейшие практические знания».

Известный египетский режиссер Юсеф Шахин говорит, что изучение кино началось для него с «Броненосца «Потемкин». Характеризуя творчество кувейтского кинематографиста Халида Сиддика, газета «Юманите» отмечала, что он внес в кино Кувейта черты, в которых можно усмотреть влияние произведений Максима Горького и Марка Донского. В одной из бесед с журналистами тунисский режиссер Омар Хлифи заявил: «Я сказал, что не учился кино. Это и верно, и не верно. Потому что у меня есть учителя, у которых я учусь постоянно. Это Сергей Эйзенштейн, Акира Куросава, Марк Донской, Григорий Чухрай».

О прямом влиянии советского киноискусства говорили члены делегации Бангладеш: «Искусство таких прославленных деятелей советской кинематографии, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Герасимов, а также других советских режиссеров, актеров, операторов,— прекрасная творческая школа для молодых деятелей кино Бангладеш».

Помощь, оказываемая Советским Союзом развивающимся странам в становлении национальных кинематографий,— это одно из ярких проявлений дружественной политики СССР в отношении молодых независимых го-

Участники и гости фестиваля на киностудии «Узбекфильм»

сударств, основанной на ленинских принципах пролетарского интернационализма и братства между советским народом и народами, борющимися за окончательное освобождение от колониализма и неоколониализма.

Делегаты фестиваля неоднократно выражали свою признательность советским кинематографистам за помощь в подготовке кадров национального кино, в создании первых документальных и художественных лент, за техническую помощь.

Наши кинематографисты снимали фильмы в борющемся Вьетнаме, на Ближнем Востоке, в странах африканского и латиноамериканского континентов, они участвовали в совместных постановках молодых кинематографистов. Советский Союз оказал помощь Народной Демократической Республике Йемен в съемках первого документального фильма, поставил современную киноаппаратуру целому ряду стран, не имевших в прошлом собственной кинопроизводственной базы. Наконец, немаловажным фактором, способствующим развитию молодых кинематографий, является и то, что на экранах Советского Союза чаще, чем в любой другой стране мира, идут фильмы, поставленные кинематографистами Азии и Африки.

●

О роли кинематографа как важной силы общественного прогресса, помогающей укреплению мира и дружбы между народами, воспитывающей людей в духе гуманизма, говорили участники и гости фестиваля во время двухдневной дискуссии, проходившей в рамках III Ташкентского кинофестиваля под девизом: «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов».

Проведение таких дискуссий стало уже сложившейся традицией Ташкентского кинофорума.

В подавляющем большинстве выступлений, прозвучавших на дискуссии, красной нитью проходила следующая мысль: кино не может стоять в стороне от политики, от проблем социальной жизни, волнующих народы. «Кто говорит, что он не занимается политикой, тем самым уже занимается политикой...» — сказал известный сенегальский режиссер Полен Виейра.

Кино — это не только средство осуществления культурной политики, кино — это действенное оружие в борьбе за революционную перестройку общества. «Мы считаем нашу борьбу в области культуры столь же важной, как и нашу борьбу на военных фронтах»,—

заявил режиссер из Южного Вьетнама Фанг Хоа.

С тревогой говорили участники дискуссии о том, что киноэкран Японии почти на 90 процентов забит порнографическими фильмами, о том, что коммерческая киноиндустрия в арабских странах, в Индии и Пакистане выпускает сотни картин низкого качества.

Кино — народу! Для практического осуществления этого лозунга прогрессивные кинематографисты Индии и некоторых африканских стран снимают фильмы на языке национальных меньшинств; они стремятся помочь зрителю избавиться от наркотического воздействия коммерческого кино.

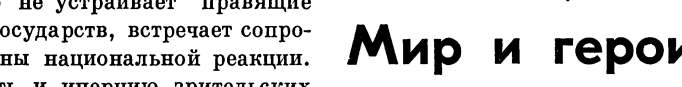
Нелегкая задача! Передовому киноискусству Азии и Африки еще не хватает опыта, подготовленных кинематографических кадров, финансовых средств. Прогрессивное направление в кино не устраивает правящие круги некоторых государств, встречает сопротивление со стороны национальной реакции. Нелегко преодолеть и инерцию зрительских вкусов.

Но прогрессивное кино растет, развивается, завоевывает авторитет у народа. И в этот процесс свой большой вклад вносит Ташкентский фестиваль.

Не случайно поэтому, оценивая итоги фестиваля, кубинский режиссер Рохелио Парис, отмечал, что его лозунг «нашел самый живой отклик в сердцах тех кинематографистов, которые посвящают свое творчество животрепещущим проблемам века». Ташкентский фестиваль дает возможность прогрессивным кинематографистам обменяться опытом, он сплачивает их ряды, ориентирует в их дальнейшей деятельности. Хорошо сказал об этом известный индийский режиссер Радж Капур. «Ташкентский кинофестиваль, — подчеркнул он, — характерен как раз тем, что дает возможность общения с друзьями и коллегами, живущими на разных континентах и своими произведениями зовущими к борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов».

Обогащенные опытом, полученным на фестивале, профессиональные кинематографисты с еще большей настойчивостью борются в своих странах за утверждение прогрессивных начал в кинематографе, за утверждение его гуманистических идеалов. Готовятся новые фильмы, которые осуждают расизм, неоколониализм, угнетение во всех его формах, картины, выступающие за права, честь и достоинство всех народов. Связи, установленные на фестивале, не прекращаются с его окончанием. Фестиваль продолжается в нитях творческой дружбы, которая родилась и окрепла в дни кинофорума и через год снова приведет в Ташкент многих передовых художников из стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Фото В. Тимофеева



Мир и герои Сатьяджита Рэя

Встречи и беседы с режиссером

Советскому зрителю знакомы произведения Сатьяджита Рэя, выдающегося индийского режиссера, поднявшего своими картинами кинематограф Индии на уровень глубокого социального реализма: «Музыкальная комната», «Большой город», «Противник» и другие. Сегодня мы предлагаем вниманию читателей заметки А. Софьян о Рэе и его фильмах, основанные на беседах с режиссером, состоявшихся в Калькутте, Мадрасе и Дели.

Приступая к работе над первым своим фильмом, Сатьяджит Рэй не имел ни кинематографических навыков, ни специального образования. Был у него к тому времени только довольно значительный опыт профессионального художника: Рэй в течение ряда лет работал в английской рекламной фирме, занимался книжной иллюстрацией.

Интерес к кинематографу проявился у Рэя еще в юности. Внимательный зритель, он постепенно превратился в любителя, серьезно изучающего киноискусство: просмотрев фильм,

делал сценарную запись просмотренного, дополнял ее своими наблюдениями и оценками. Или, узнав, что та или иная книга готовится к экранизации, писал по этой книге для себя сценарий, а потом сравнивал написанное с поставленным фильмом. Позднее он начал использовать в качестве материала для своих пробных сценариев сюжеты книг, которые иллюстрировал.

В 40-х годах Рэй познакомился с трудами В. Пудовкина и С. Эйзенштейна. В тот же период — в 1947 году — он стал одним из организаторов первого бенгальского Общества любителей кино в Калькутте.

1950 год был решающим в судьбе Рэя-кинорежиссера. Он встретился с Жаном Ренуаром, приехавшим тогда в Калькутту для съемок своего фильма «Река». Сатьяджит поделился с Ренуаром замыслом картины по роману Бибути Бушана Баннерджи «Патер Панчали», с которым выдающийся французский режиссер был знаком. Ренуару мысль Рэя понравилась, и он «благословил» его.

Вскоре фирма, в которой работал Рэй, направила его в деловую поездку в Англию. Во время пребывания там в течение пяти месяцев он просмотрел 96 фильмов! Большое впечатление на Рэя произвели картины итальянского неореализма. Уже на обратном пути в Индию, под впечатлением от увиденного в Англии, Сатьяджит начал писать сценарий «Патер Панчали».

Но когда он предложил его продюсерам, никто из них, как и следовало ожидать, не согласился предоставить режиссеру-дебютанту средства для осуществления его замысла. И тогда, собрав вокруг себя группу энтузиастов, Рэй положил начало собственному «делу», для чего продал свою коллекцию ценных книг и граммофонных пластинок.

Сатьяджит был осторожен: вначале он снимал на 16-миллиметровую пленку. Ему надо было обрести уверенность в том, что его замысел достаточно «кинематографичен». Но в середине работы над фильмом средства кончились и съемки пришлось «заморозить». Начался период трудностей, казавшихся непреодолимыми, пора долгих и горьких разочарований. Но тут, как и полагается в подобных ситуациях, случилось «чудо». Оно пришло в лице премьер-министра Бенгалии доктора Б. К. Роя, который распорядился выдать Рэю субсидию для окончания работы. Министр счел, что такого рода фильм послужит делу развития бенгальской деревни, и расходы на «Патер Панчали» были вписаны в одну из сметных статей «программы строительства дорог»...

Сатьяджит Рэй на съемочной площадке

Фильм был закончен, и вскоре его прокат с лихвой возместил правительству затраченные средства. И не только — о кинематографе Индии заговорил кинематографический мир.

«Патер Панчали» был первой частью трилогии, созданной Сатьяджитом Рэем. За ним последовали «Апараджито» («Непобежденные»,

1956) и «Апур Сансар» («Мир Апу», 1959). Герой трилогии мальчик Апу (потом — юноша и молодой человек), глазами которого видит мир автор картины, родился в семье брамина в небольшой бенгальской деревне — такой же, как и большинство из 700 тысяч индийских деревень. Отец его мечтает стать поэтом, однако вынужден быть клерком, чтобы заработать на пропитание. Мать — многотерпеливая женщина, всегда готовая защищать своих детей. Старшая сестра Дурга — открытое, непосредственное существо, о котором можно без всякой натяжки сказать: «дитя природы». В семье живет еще древняя старуха. Все называют ее «теткой Индир». Индир все и всех понимает, все и всех прощает, всегда готова любого нуждающегося в этом приласкать и утешить.

После смерти сестры Апу — Дурги и тетки Индир семья переезжает в Бенарес, где разворачивается действие второй части трилогии. В этом городе на берегу Ганга отец Апу посвящает себя миссии проповедника и зарабатывает толкованием священных книг. В городе миллионов паломников, сотен храмов, в атмосфере религиозного экстаза и отрешенности от мирских дел во весь рост встает перед героем проблема предназначения человека на земле, смысла жизни и смерти. Она обретает характер беспощадной конкретности, когда его отца, потерявшего сознание на каменных ступенях лестницы, ведущей к Гангу, принесут домой, где он вскоре умрет. Мать и Апу, оставшись без средств к существованию, возвращаются в деревню. Скоро Апу уезжает в Калькутту учиться, а мать его умирает в одиночестве.

В последней части трилогии Апу обретет смысл жизни в любви к жене. Но вскоре его вновь постигает трагедия: жена умирает во время родов. В отчаянии Апу бросает ребенка, которого считает виновником смерти любимой жены, покидает город и уходит странствовать. Сын его живет у родителей жены. Когда мальчику исполняется пять лет, Апу приезжает к нему, но ребенок не признает в нем отца. Он рассказывает Апу, что в Калькутте у него есть отец, и он очень хочет его видеть. «Ты поможешь мне найти его?»—спрашивает мальчик. Так вновь обретает смысл жизни герой Сатьяджита Рэя. Так в заключительных кадрах трилогии начинается новый жизненный круг, новая человеческая эпопея, которая будет продолжаться где-то за пределами экрана в сознании зрителя.

...Тем, что я сейчас рассказала о Рэе, мои сведения и впечатления от немногих просмотренных фильмов на тот момент, когда я впервые встретилась с ним в Калькутте, пожалуй, исчерпывались. Хотя в одном отношении я все же находилась в более выгодном положении, чем сам Рэй — он никогда не видел все три своих фильма подряд, как трилогию. А мне удалось посмотреть их именно так...

Я спросила режиссера: «*В интервью с Жоржем Садулем вы согласились с мнением, высказывавшемся в критике, что «Патер Панчали» был сделан в традициях неореализма. Продолжаете ли вы считать себя приверженцем этого направления?*»

— Видите ли, мысль сделать «Патер Панчали» пришла ко мне значительно раньше, чем я впервые познакомился с неореализмом. Верно, что, посмотрев «Похитителей велосипедов», я был под очень большим впечатлением от этой картины, и меня вдохновило то, что Де Сика смог так успешно применить те приемы (съемки на натуре и непрофессиональных актеров), которые и я надеялся использовать при создании «Патер Панчали».

Но стиль «Патер Панчали» возник, конечно же, прежде всего из художественных особенностей одноименного романа, на основе которого был написан сценарий. Метод был тем же, что и в итальянском кино послевоенного периода. Но настроение фильма, как, впрочем, и всей трилогии, было совершенно иным. Я старался придать ему особый — бенгальский — «привкус» лирического реализма, который как раз и характерен для романа. Не знаю, можно ли стиль, в котором снят мой фильм, безоговорочно отнести к какому-нибудь направлению в западном кино. Во всяком случае, если даже в «Патер Панчали» и ощутимо воздействие европейских мастеров, то их влияние все же не является прямым.

Кроме того, за годы работы над трилогией принципы моей работы менялись. Неизменным осталось только стремление к полной ясности, но ясности без упрощений. И это потому, что я страстно хочу передать свои идеи зрителям, но не класть их в рот «пережеванными», в ожидании, когда публика соблаговолит сделать глотательное движение.

Если меня из-за этого называют «традиционалистом», то я не возражаю, так как надеюсь, что именно эта традиция в искусстве кино никогда не умрет...

●

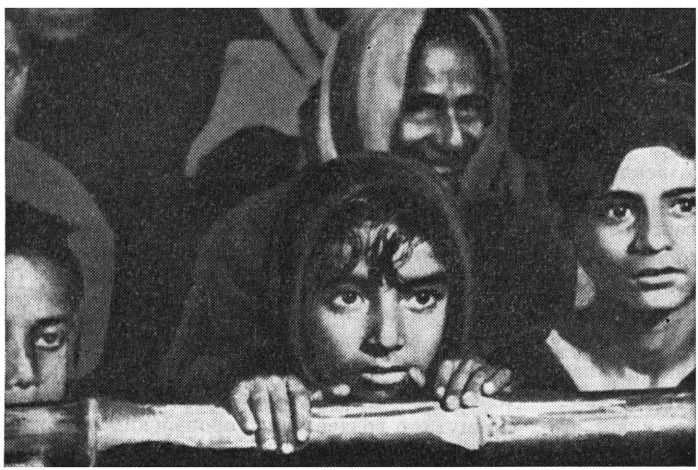
Полгода спустя в Пуне я встретилась с профессором института кино и телевидения известным индийским кинокритиком Сатишем Бахадуром. Он считает, что «фильмы Рэя строятся на эстетике Всеволода Пудовкина и Сергея Эйзенштейна».

А что думает по этому поводу сам Рэй?

— Основное, чему меня научил Пудовкин, это серьезное отношение к кино как искусству,— сказал режиссер.— Прежде я был просто любителем, который шел в кинотеатр в погоне за удовольствием. Я не думал о просмотренных фильмах по-настоящему серьезно. Работы Пудовкина я прочитал в 1940 году. Это было за семь лет до того, как мы организовали киноклуб и за двенадцать лет до того, как я начал снимать фильмы. Эйзенштейну я обязан знакомством с интеллектуальным аспектом монтажа, а также мыслью о том, что кино — слияние всех видов искусств. Фильмы Эйзенштейна я знаю буквально от первого до последнего кадра. Кстати, для меня было очень интересно и полезно поделиться своими мыслями об Эйзенштейне со знатоком его творчества, советским теоретиком кино Ильей Вайсфельдом, когда он был моим гостем в Калькутте.

Немало почерпнул я и у Станиславского. Особенно важными для меня были его мысли о внешних проявлениях эмоций. Но ко времени, когда я прочитал Станиславского, я сделал уже полдюжины картин.

Многому я научился и у других режиссеров, в частности, у американских, хотя их фильмы абсолютно не похожи на мои. Из писателей я больше всего обязан Тагору, Баннерджи, Чехову, Калидасе, Томасу Манну, Кафке; из композиторов — Моцарту, Бетховену; из художников — создателям фресок Аджанты и миниатюр Ражпута, представителям некото-



«Патер Панчали» («Песня дороги»), 1955

рых школ китайской и японской живописи и графики; а также — Нандалалу Бозе, Пьеро делла Франческо, Сезанну...

Впрочем, пытаться найти в фильмах Рэя прямые свидетельства чьих-то влияний было бы ошибочно. И если, говоря о тех, у кого он учился, Рэй называет множество имен, то это скорее только свидетельство широкого диапазона его художественных интересов, эрудиции, глубокого уважения к выдающимся мыслителям и творцам прошлого.

Рэй самобытен и глубоко национален. Но при этом — многолик и разнообразен в своем творчестве.

— Я боюсь повторений, — говорит он, отвечая на вопрос о «страхах», которые подчас испытывает художник.— Кроме того, я стараюсь быть в своей работе разведчиком и исследователем. Мне нравится путешествовать из эпохи в эпоху, из одного социального слоя в другой.

Фильмы Рэя, виденные мною, убеждают в том, что он действительно обращается к разнообразным темам и охватывает своим творчеством различные эпохи. «Хроникер XIX и XX столетий в жизни Индии» — похоже, это во многом справедливая характеристика, данная ему критикой.

Начав с фильма, посвященного деревенской жизни («Патер Панчали»), позднее рассказав об уходящем классе заминдаров * («Музыкальная комната»), о религиозном фанатизме, убивающем все живое («Богиня»), о несчастливой любви («Чарулата»), о судьбе кинозвезды в буржуазном обществе («Герой»), о необходимости эмансипации женщины («Большой город»), о внутренней опустошенности современных молодых людей, в своих последних фильмах свое двадцатилетнее «путешествие» в мир сложных и разнообразных социальных и человеческих отношений режиссер завершил новым фильмом о деревенской жизни.

* При так называемой системе заминдари, отмененной в ходе аграрной реформы 1949—1956 годов,— помещики-собственники, главным образом в Бенгалии, Бихаре и некоторых других штатах Индии.

Круг замкнулся. Только теперь художника волновали уже не страдания отдельных людей, как в «Патер Панчали», а страдания целой деревни, многих деревень, трагедия нации.

Во время моей первой беседы с Рэем в Калькутте, картина, о которой идет речь — «Отдаленный гром»,— лишь создавалась. Тогда режиссер сказал, что это будет рассказ о голоде, поразившем Бенгалию в 1943 году. «Ну, в общем, увидите... быть может...»

Мне действительно посчастливилось стать первым зрителем (во всяком случае, первым европейским зрителем) «Отдаленного грома». Это было в Мадрасе в прошлом году.

Время действия фильма — 1942—1943 годы.

В самом начале картины, с первых звуков музыки и отдаленных орудийных залпов вы чувствуете приближение трагедии. Над мирной бенгальской деревней, расцвеченной яркими красками весны, пролетают самолеты. Они летят над девушками в сари, купающимися в пруду. Но и тени беспокойства нет в глазах девушек: они просто не знают, что самолеты — это война. И что такое война, им тоже неизвестно. Даже самые образованные жители деревни, к которым принадлежит брамин Гангачаран, не знают точно, где идет вторая мировая война.

Гангачаран — немного учитель, немного пуджари (священник), немного врач, немного философ и музыкант. А главное его браминское предназначение — нести знания и мудрость людям. Только этим он и занимается. Гордый и спокойный, вышагивает он по дорогам своей деревни. Здесь он учит, там — лечит, а где и просто поговорит с людьми. Люди уважают Гангачарана и прислушиваются к его мнению...

Но только до определенного момента. Настанет день, когда голод поднимет цены на рис, и люди, не имеющие денег, силой станут отнимать рис у торговца. Есть в фильме сцена массового грабежа, сопровождающегося жестокостью разбушевавшейся толпы, которой Гангачаран пытается помешать. Он пытается увещевать — нехорошо, мол, отбирать рис у того, кому он принадлежит! И что же?.. Его просто сбивают с ног, поскольку пошат-

нулась вера людей в обычные проповеди. Люди хотят есть. Люди должны есть!

«Еще в детстве, когда я бывала очень голодна, я не знала что делаю. Я просто теряла голову»,— говорит Чутки, подруга жены Гангачарана. Она, замужняя женщина, сама предложит себя уроду с изувеченным лицом (заметьте — речь идет об индийской женщине) лишь потому, что с ним, рабочим кирпичного завода, можно уехать в город, бежать из голодающей деревни.

И жена брамина Гангачарана — Ананга вынуждена будет пойти на мельницу молоть рис. Такого не могло быть никогда — брамины обязаны нести людям знания, а вовсе не заниматься физическим трудом. И жены их не должны работать. Тем более что размол риса — операция опасная. «Как же ты пойдешь молоть рис? Ты же можешь остаться без руки!» — говорит Гангачаран жене. Но поделать он ничего не может. Рушится его браминское миропонимание, а с ним вместе и весь уклад его жизни.

Голод порождает насилие. В этой обстановке исчезают моральные нормы, веками регулировавшие отношения между людьми. Жене брамина едва удается спастись от насильника в военной форме, когда она отправляется в лес в поисках съедобных кореньев. Чутки же сама становится жертвой атмосферы насилия, когда оказывается вынужденной прибегнуть к такому крайнему средству, как убийство, чтобы спасти Ананту. В разгар голода близкая подруга Ананги — Моти, женщина из касты неприкасаемых, приходит, чтобы вымолить у нее щепотку риса, и умирает от голода на пороге дома. А истощенный ребенок украдкой хватает еду, которая уже не понадобится мертвой...*

— Если в «Патер Панчали»,— говорил мне Сатьяджит Рэй,— когда умирает дочь, вы сочувствуете ее близким и можете заплакать оттого, что умирает девочка, которую вы видели на протяжении всего фильма и к которой успели привыкнуть, то в фильме «Отдаленный гром» умрет девушка, для вас почти незнакомая. Она появится в начале фильма, а потом в конце, чтобы умереть. Я полагаю, что зрители должны оплакивать не ее смерть, а сам факт: голод может унести такую молодую жизнь! Тем самым я апеллирую не к эмоциям зрителя, а к его разуму. Я хочу заставить людей задуматься над социальной подоплекой трагедии.

Просмотрев фильм, я поняла, что эти слова режиссера верно отражают некоторые существенные грани замысла «Отдаленного грома».

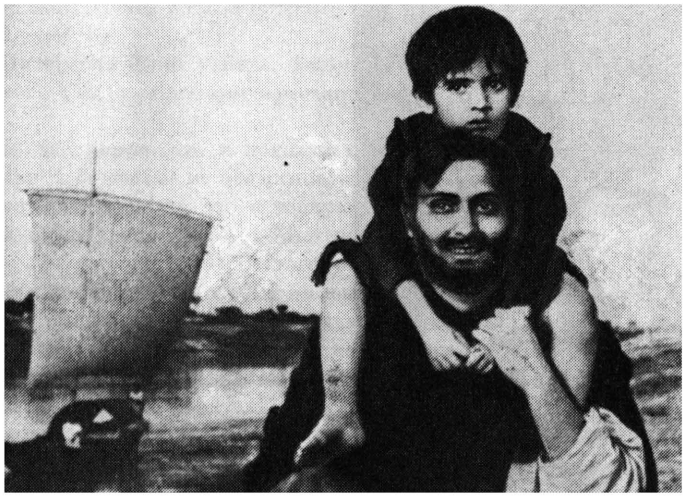
«Отдаленный гром» — второй фильм Рэя, сделанный в цвете. Фильм о голоде и — цветной. Оправданно ли это?

«Бедность тоже имеет свой цвет»,— говорит Сатьяджит Рэй.

В этом фильме цвет, так же, как и музыка в «Чарулате», несет особую смысловую нагрузку. Яркие, сочные тона, красочный пейзаж, красивые лица возникают в фильме лишь вначале, когда Рэй показывает мирную жизнь. Но по мере того, как разворачиваются события, яркие тона исчезают с экрана, сменяются серыми. Мрачнеет природа. А красный цвет кун-куна и сари становится цветом крови, спутника войн и насилий. В последних кадрах фильма, выдержанных в темных тонах,— толпа голодных, оборванных людей. Сначала на экране появляется одна семья с котомками и узелками. Люди идут из деревни в деревню в поисках пищи. Но нигде нет спасения от голода. Постепенно к ним присоединяются другие голодающие. И вот уже толпа голодных заполняет экран. Несчастные смотрят на вас, как гранитные изваяния в индийских храмах, и становится ясно, что финал фильма знаменует начало большого народного бедствия.

В Мадрасе после просмотра «Отдаленного грома» я смогла задать Рэю вопросы, которые, наверное, могут возникнуть у всякого европейского и, в частности, советского зрителя, не изучавшего близко современную Индию и ее историю.

* Фильм «Отдаленный гром» основан на реальных событиях, имевших место в 1943 году в Бенгалии, когда голод унес из-за трудностей военного времени (хотя Индия не участвовала в войне) более 5 миллионов жизней.



«Мир Апу», 1959

— Некоторые, если не большинство, ваши фильмы связаны с миром семейных отношений (мать — сын, свекор — невестка, муж — жена). И только начиная с фильма «Герой» вы заинтересовались проблемами общественных отношений. Связано ли это с объективными изменениями в индийской действительности наших дней?

— Большие объединенные семьи уже не столь типичны для современной Индии, как это было прежде. Но семейные связи не ослабли в такой степени, как это произошло на Западе. И поскольку такая система семейных отношений до сих пор является исключительно характерной именно для индийской жизни, вполне естественно, что она нашла отражение в моих фильмах, по крайней мере, в большинстве из них. Верно и то, что мои последние работы связаны не с проблемами семьи, а с проблемами общества, речь в них идет о городской интеллигенции, которая значительно меньше озабочена традиционными формами семейных отношений.

В самом деле, центральный персонаж фильма Рэя «Противник» показан в процессе освобождения от власти семейной традиции. А героем картины «Компания с ограниченной ответственностью» эта свобода уже почти достигнута.

— Мое отношение к этим процессам, я надеюсь, отражено в моих фильмах, но зачастую я не предлагаю решения назревших проблем, потому что и сам их не знаю. Я не знаю, например, как найдет себе работу молодая пара из «Большого города». Но я думаю, что молодые люди правы, становясь на оптимистическую точку зрения. От экрана следует ожидать отражения социальных отношений, а не решения социальных проблем...

— А каковы основные проблемы, которые затрагивают в своих фильмах другие индийские кинорежиссеры?

— Большинство индийских режиссеров не проявляет понимания социальных проблем. Подавляющее число фильмов, сделанных в Бомбее и Мадрасе, вообще не имеет никакого отношения к индийской жизни. Среди них много картин на мифологические и религиозные темы, или — основанных на подражании Голливуду (шпионских, мюзиклов, семейных драм и т. п.).

«Богиня», 1960

Нельзя, впрочем, не отметить, что и региональное кино подчас ставит подлинно социальные проблемы — проблемы безработицы, кастовых барьеров, конфликта между имущими и неимущими, между трудом и капиталом, проблемы психологического плана, связанные с урбанизацией.

Два фильма режиссера — «Богиня» и «Святой человек» — навели меня на мысль о том, что Сатьяджит Рэй — активный противник религиозных предрассудков, и мне захотелось получить у него подтверждение своей догадке. Это представлялось мне тем более важным, что в большинстве индийских фильмов, пьес, книг защите религиозной философии, утверждению религиозных концепций уделяется много места и сил.

— Считаете ли вы, что ваши фильмы «Богиня» и «Святой человек» могут рассматриваться (по крайней мере, европейцами) как антирелигиозные? Каково ваше отношение к религии?

— Я считаю, что любой вид организованной религии вреден, потому что воздвигает барьеры между людьми, все более непроницаемые, и отнимает личную инициативу, делая человека зависимым от «божественного руководства» и всякой подобной ерунды. Мой фильм «Деви» («Богиня») направлен против такой религиозности, которая ограничивает личную свободу человека и использует его как орудие бога, подавляя развитие нормальной человеческой личности.

«Святой человек» — это сатира на так называемых образованных людей, которые столь легковерны, что их без труда может обмануть любой шарлатан, использующий религию в своих корыстных целях.

Мой интерес к религии — чисто интеллектуального плана. Я сам сталкивался в жизни с явлениями и фактами, которым пока не нахожу разумного объяснения. Но я достаточно верю в науку, чтобы надеяться, что со временем такие факты и явления будут истолкованы. Между прочим, я знаком с исследованиями советских ученых в области парапсихологии...

В 1958 году Рэй поставил фильм «Музыкальная комната», демонстрировавшийся и в нашей стране. В связи с этой картиной многие критики в Индии и за рубежами писали о «ностальгии» Рэя, которая проявилась в его интерпретации темы исчезновения с исто-

рической арены класса «образованных землевладельцев».

Интересно было узнать, каково отношение самого Рэя к подобным замечаниям?

— Это верно, что я показал героя «Музыкальной комнаты» не без симпатии. И поэтому некоторые думают, что я тоскую по феодальной культуре прошлого. Мне же этот герой виделся «рыцарем печального образа», который пытался своим особым, вызывающим жалость способом остановить ход истории. Мотивы печали естественны в рассказе об агонии уходящего класса. Многие представители этого класса были покровителями искусств и знатоками музыки, чего отнюдь не скажешь о классе буржуазии, который пришел им на смену. В фильме нет никакой ностальгии, но нет и примитивных упрощений. «Музыкальная комната» — сложный фильм, но читателям Чехова сложность его должна быть понятна...

Я уже упоминала о широких литературных познаниях режиссера. Кинематографист Сатьяджит Рэй неоднократно обращался к творчеству великого своего соотечественника Рабиндраната Тагора. Многие его фильмы сделаны на основе произведений этого писателя. К их числу относится и «Чарулата» — любимый фильм самого Рэя.

«Чарулата» — это поэтический рассказ о любви, о неразделенной нежности, загубленных дарованиях. «Чарулата» — это фильм о грустной женской судьбе, жестокости эгоизма и, в конечном счете, о крушении прекрасных человеческих надежд.

Рэй считает эту свою работу наиболее удачной, ибо не видит в ней ни одной лишней детали. И действительно, ощущение совершенства, полной завершенности не покидает на протяжении просмотра картины.

Среди художественных средств, которыми пользуется Рэй в «Чарулате», особенно важное место занимает музыка; не просто музыкальное сопровождение, а музыка как основа пластического решения, ритмического и монтажного построения картины.

Здесь сказывается не только признание Рэем широких возможностей и роли музыки в кино. Широкое и серьезное музыкальное образование, профессиональные занятия композицией привели к тому, что Рэй-композитор не просто помогает Рэю-художнику и Рэю-режиссеру, а сливается с ними воедино.

«Святой человек», 1965

— Как вы сочиняете музыку для ваших фильмов?

— Я выучил ноты еще когда учился в школе. И очень интересовался европейской музыкальной классикой. У меня было обыкновение слушать граммофонные записи с партитурой в руках.

В юности я не учился композиции, я был вынужден заняться ею, когда убедился, что в Индии нет хороших композиторов, чтобы написать музыку для кинофильма. Рави Шанкар и другие, с кем я работал, были виртуозами-исполнителями, но никак не композиторами в европейском смысле этого слова. Поэтому я сам выучился приемам композиции и должен сказать, что вначале это было очень для меня сложно, я делал много ошибок. Когда я ставил фильм «Почтальон», пришлось выбросить всю партитуру и заменить мои сочинения народной музыкой.

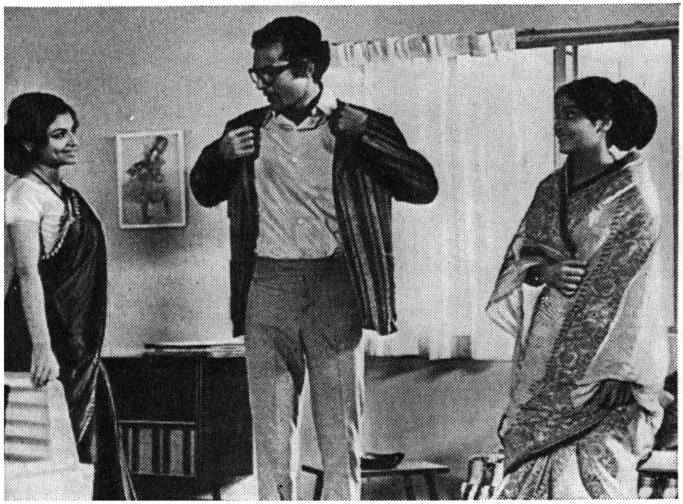
Я использую и европейские и индийские инструменты, классические и народные, очень часто — в самых неожиданных сочетаниях («Гупи Гайн и Багха Байн» изобилует такими примерами).

Думаю, однако, что в настоящее время фильму нужно меньше музыки, чем прежде, и современная зрительская аудитория к этой мысли уже начинает привыкать.

В каких отношениях находится Рэй как режиссер, художник и композитор с Рэем-сценаристом? Вопрос этот в равной степени интересный и сложный. Как правило, Рэй использует в качестве основы для своих сценариев произведения других авторов. В этом смысле он часто повторяет собственную практику композитора, использующего готовую музыку для своих аранжировок. Интересно, однако, что в своей сценарной работе он больше обращает внимания не на литературную сторону, а на изобразительную, и в этом отношении приближается к Рэю-художнику. Его сценарий — это не законченная по форме литературная запись, а скорее — своего рода «прогноз» монтажного листа, где фигурирует рисованный кадр.

Повторяя в этом отношении Эйзенштейна, Рэй не видит необходимости в том, чтобы сценарий фильма читался, как самостоятельное литературное произведение. Для него сценарий — детальный рабочий план, а не материал для перевода с обычного языка на язык зрительных образов.

То же в значительной мере относится и



«Компания с ограниченной ответственностью», 1972

к оригинальным сценариям («Герой» и «Канченджунга»).

Однажды я спросила Рэя:

— Кого вы считаете лучшим сценаристом в мировом кино?

— Часто, когда смотришь фильм, трудно бывает судить о работе сценариста в отрыве от работы режиссера. Хороший сценарист без хорошей режиссуры не даст хорошего фильма. Но, просмотрев картины Де Сика, я пришел к выводу, что Чезаре Дзаваттини, безусловно, великолепный сценарист. Некоторые итальянские критики утверждают, что в фильмах Де Сика только 20 процентов его самого и 80 процентов Дзаваттини.

Быть может, это преувеличение. Но нет сомнений в том, что понимание социальных проблем, реализм, лаконичный диалог, изобретательность, юмор, свойственные произведениям Дзаваттини, позволяют считать его выдающимся сценаристом...

●

В 1965 году режиссер Гарга сделал двухчастный документальный фильм «Сатьяджит Рэй — художник современной Индии». Фильм, на мой взгляд, получился не очень удачным и не заслуживал бы упоминания, если бы не текст — творческое кредо выдающегося режиссера, сформулированное им самим. Вот что говорит там Рэй:

— Если бы кто-нибудь спросил меня, почему я делаю фильмы, мне было бы нелегко ответить на этот вопрос. Но не потому, что я не нашел бы веских аргументов, а потому, что их слишком много. Я думаю, что самым правдивым ответом на этот вопрос был бы такой: я делаю фильмы из любви к фильмам. Я наслаждаюсь каждым мгновением в процессе создания фильма. Я сам пишу сценарий и диалог и нахожу это занятие захватывающим. Я сам отбираю своих актеров, иногда — из числа профессиональных, иногда — прямо с улицы. И, когда я делаю так, мне кажется, что отбор актеров — дело очень интересное. Вы словно идете по жизни в поисках такого образа, той плоти и крови, которые вы создали в воображении при работе над сценарием. Иногда бывает трудно работать с актерами. А в другой раз даже непрофессиональный актер при первом же своем появлении в точности сделает все то, что вы от него хотите.

Момент съемки — величайшая возможность продемонстрировать, на что ты способен. Режиссер должен спланировать и осуществить стратегическую линию, в то время, как живые люди и киносъемочная техника будут работать согласованно, дополняя друг друга. Это труднейшая работа, и она требует огромного терпения. Но все затраты окупаются той радостью, которую вы испытываете, когда снят хорошо разработанный кадр.

И монтаж вызывает немало волнений. Но волнения эти — больше интеллектуального, чем эмоционального характера. Они контролируются и подчинены необходимости точного и бережного подхода к тому, что в результате соединения начинает обретать самостоятельную жизнь.

Кроме чисто творческого интереса, создание фильмов захватывает меня еще и потому, что оно дает мне возможность понять мою страну и мой народ. Каждый новый фильм расширяет мои знания, вновь и вновь показывает мне огромное разнообразие окружающей меня действительности. Подчас я обнаруживаю, что, создавая свои фильмы, я пытаюсь проследить основные процессы, которые в единстве своем создают всеобщую картину жизни. Это и есть подлинный материал для кино — головокружительный контраст зримого и слышимого, а, с другой стороны, единство окружающей нас реальности. Здесь заключен вызов любому кинематографисту: попытайся, соедини эти элементы в едином звучании, найди форму, объединяющую противоположные элементы в целостное произведение искусства.

До своего первого фильма «Патер Панчали» я располагал лишь поверхностными знаниями о жизни бенгальской деревни. Сейчас я хорошо знаю эту деревню. Я знаю ее землю, ее климат, ее деревья, леса и цветы. Я знаю, как работают мужчины в поле и как сплетни-

чают женщины у колодца. И я знаю, что дети бенгальской деревни и в день солнечный и в день дождливый ведут себя точно так же, как все дети во всех уголках земного шара.

Более всего поражает и заставляет чувствовать себя в долгу перед кино открытие того факта, что, хотя ваши корни здесь — в Бенгалии, в Индии,— вы в то же время являетесь частицей всего мира, всего человечества. Ощущение этого уникального единства я и пытаюсь передать в своих фильмах...

Во время нашей третьей встречи, которая состоялась в Дели, я спросила Рэя, считает ли он правомерным объединение трех его фильмов, работа над которыми предшествовала созданию «Отдаленного грома», в трилогию, посвященную актуальным проблемам современности, как это сделано некоторыми критиками в Индии и за ее рубежами.

— Думаю, что в принципе это возможно. Во всяком случае три эти фильма («Дни и ночи в лесу» — 1970, «Противник» — 1970, «Компания с ограниченной ответственностью» — 1972) связаны тематически.

Что же касается вопроса о том, являются ли эти фильмы политическими или нет, то думаю, что все зависит от интерпретации самого слова «политический». На мой взгляд, фильм можно называть политическим в том случае, когда он связан с каким-то политическим событием, если это событие является основной темой произведения или если его герои — политические деятели.

Да, мне хотелось бы думать, что упомянутые три фильма посвящены социальным проблемам современной Калькутты. И, естественно, фоном для этих фильмов не могут не быть политические события, происходящие вокруг. Скажем, герои «Компании...» могут сами не выступать с политическими заявлениями и не участвовать в прямых политических действиях. Но так как это фильм о большом бизнесе британской фирмы, о молодом человеке, который служит в этой фирме, о рабочих фирмы и их забастовке и о том, что случилось в результате столкновения рабочих и хозяев, то... в общем сразу не скажешь, политический это фильм или нет. Я знаю, как н е л ь з я его назвать — это не комедия, не мюзикл, не исторический фильм. Это современный фильм о современных проблемах...

Так сама логика действительности, обостренное чувство социальной ответственности и законы реалистического творчества неизбежно подводят честного, талантливого художника к постановке актуальных вопросов, имеющих общественную значимость.

Во время этой нашей третьей встречи в Дели я задала Сатьяджиту Рэю, в частности, еще и такой вопрос:

— *Что представляют собой основные творческие методы, которыми пользуются индийские кинорежиссеры*?

— Большинство индийских фильмов представляет собою прямое повествование и не заслуживает того, чтобы в связи с ними говорить о каком бы то ни было оригинальном стиле. И хотя некоторые приемы из арсенала французской «новой волны» и были переняты нашими режиссерами, в основном подходы к режиссуре, применяемые в таких фильмах, остаются традиционными.

В индийском кино нет школ как таковых. Но есть отдельные признаки новаторства в кино на хинди и региональных языках. Некоторые фильмы интересны своими серьезными темами («Самскара» Гириша Карнада). Другие показывают стремление авторов найти свой собственный почерк («Уски Роти» Мани Кауля).

Сейчас Сатьяджиту Рэю всего пятьдесят два года (он выглядит моложе своих лет. Человек двухметрового роста с сильными руками и спокойным уверенным взглядом — он иногда внешне очень напоминает Маяковского)

Многое для него еще впереди. И для нас с вами — для всех, кто был и будет зрителями его фильмов, для советских зрителей и кинематографистов, с которыми так хочет снова встретиться и ближе познакомиться Сатьяджит Рэй. Впереди — новые встречи...

Казимеж Куц

Жемчужина в короне

«Жемчужина в короне». Кадр из фильма

Фильм «Жемчужина в короне», сценарий которого предлагается читателям «ИК», поставлен одним из наиболее интересных режиссеров польского кино Казимежем Куцем, работы которого хорошо знают в Польше и за ее пределами.

Куц дебютировал в художественном кино (после окончания Лодзинской киношколы и ассистентского стажа у Вайды и Кавалеровича) фильмом «Крест за отвагу» (1959), который и по сей день остается в числе лучших лент «польской школы». «Крест за отвагу» очень характерен для творческого почерка Куца: судьбы обыкновенных людей, атмосфера жизни маленьких городков и полустанков — вот та среда и те герои, к которым особенно охотно обращается режиссер.

Этой своей любви к польской провинции не изменил Куц и тогда, когда обратился к послевоенной и современной действительности в картинах «Никто не зовет», «Люди с поезда», «Молчание», «Тарпаны», «Каждый, кто знает». Все эти работы Куца 60-х годов с любовью и вниманием описывали жизнь людей и в ее повседневном течении и в моменты драматических коллизий, в дни серьезных нравственных испытаний для его героев.

Но, пожалуй, лишь дилогия о Силезии — «Соль земли черной» (1970) и «Жемчужина в короне» (1972)— выявили со всей полнотой истинное художническое лицо Казимежа Куца. Это подлинно авторские картины и не только потому, что режиссер впервые сам написал для них сценарии. Важнее другое — материал, судьбы людей, история Силезии — ее вековые страдания и борьба — кровно близки самому Куцу. Вот почему он снимал «Жемчужину в короне» с ощущением полной внутренней свободы, ибо знал, что снимает свой собственный фильм, фильм о судьбах своих земляков, о том, что ему дорого как художнику и гражданину.

«Соль земли черной», удостоенная Государственной премии ПНР, рассказала о событиях 1920 года, когда жители Силезии поднялись на вооруженную борьбу за свою независимость. «Жемчужина в короне» как бы продолжает тему предыдущего фильма. Это история только одного локального эпизода — героической забастовки шахтеров в 1934 году, когда немецкие владельцы решили затопить нерентабельную шахту, а шахтеры вступили в борьбу за свои права.

Но в этом событии, как в капле воды, отразилась вся сложная и многострадальная история силезской земли.

Расположенная на границе Польши, Германии и Чехословакии, богатая углем Силезия всегда служила «яблоком раздора», причиной бесчисленных войн и неурядиц. Исконная польская земля, Силезия веками находилась под немецким владычеством, а польское население подвергалось германизации, лишалось возможности говорить на родном языке и развивать национальную культуру. Крайняя степень нужды, жестокое подавление любых проявлений национального духа не сломили, однако, стремления жителей Силезии сохранить свой язык, культуру, связь с родиной.

Восстания силезских ткачей 1793 и 1844 годов против немецких поработителей, вооруженные восстания шахтеров в 1919—1920 годах — все это были проявления не только экономической борьбы, но и требования воссоединения Силезии с Польшей. Оба восстания шахтеров были подавлены немецкой армией и полицией. В 1921 году в результате плебисцита, фальсифицированного Германией, только часть Верхней Силезии отошла к Польше, да и там сохранилось господство немецких горнорудных концернов. Население Силезии испытало новую трагедию в годы второй мировой войны, когда поляки насильственно рекрутировались в немецкую армию. Лишь в 1945 году после разгрома фашистской Германии Силезия стала неотъемлемой частью народной Польши.

Вот на какой земле, в каких исторических условиях происходит действие «Жемчужины в короне», в которой реалистическая обрисовка характеров и среды, любовь к своим героям сочетаются у Куца с высокой поэтичностью рассказа о Силезском крае. Недаром польская критика назвала силезскую дилогию Куца — балладой: стилистика, выразительный строй фильмов дают к тому основания.

Семья, труд, любовь к родной земле, человеческое достоинство, мужество — вот непреходящие ценности, которые воспевает Казимеж Куц. В этом фильме он обратился к силезским народным традициям, нравам, органично использовал силезский диалект, музыку.

Шахта лежит внизу, вид с горы на нее — будто с птичьего полета. От конторы к подъемному стволу небольшими группами идут шахтеры, они кажутся отсюда маленькими, как муравьи. Тишина. Но вот зазвонили колокола, загудели сигнальные трубы, завыла шахтная сирена, закрутились колеса подъемных клетей — на всей шахте началось движение, шумное, со скрипами и лязгом. Издалека кажется, будто кто-то шурует в деревянном шкафу железными кружками. Темные квадратики у основания надшахтного здания выплюнули группу черных от угля шахтеров с фонарями в руках. Они идут серединой дороги, смешиваются с теми, что спешат им навстречу, приветствуют их. На черных лицах почти не видно глаз, сверкают лишь белые зубы, отчего лица эти кажутся зловещими. «Черные» прикуривают у «белых» свою первую папиросу сегодня, «белые» докуривают свою последнюю: третья смена меняет вторую.

Клети заглатывают людей с одной стороны и выплевывают с другой. Раскаленный от солнца воздух подрагивает над шахтой, кажется, будто от вибрации его сотрясаются поселок, пустые поля и далекие, на краю неба, голубые леса.

На фоне белой, инкрустированной капельками воды стены резким пятном выделяется фигура Ясека. Он стоит, прикрыв глаза, и ждет, пока из душа брызнет вода. На черном литом лице его кровавой полоской алеют губы. Мощные струи, хлынувшие сверху, бичуют лицо Ясека, окружают его паром. Он поднимает руки к лицу, покрывает его мыльной, белой, как снег, пеной.

У самого потолка под стропилами из железа и дерева виднеются диковинные пугала — это

распяленная на вешалке одежда шахтеров. От каждой вешалки свисает семиметровая цепочка, ожидающая руки хозяина, вернувшегося из штрека.

Костюмы начали съезжать вниз. Они парят с достоинством, спускаясь к белому прямоугольнику тел, точно черные ангелы. Шахтеры, задрав головы, тянут за цепочки, принимают в объятия костюмы, в которых покинули свой дом.

Ясек стянул свою вешалку, снял с нее льняную рубаху, надел на сухое тело. Позади, сбоку и впереди него голые тела также облекались в рубахи, отчего вокруг забелело, но уже через минуту все слилось в сплошной серый фон. Теперь можно различить лишь меловые лица с черными кругами вместо глаз.

Шахтеры по одиночке проходят между перильцем и окошком табельной, швыряя свой жетон с номером на блестящую доску стола по ту сторону оконца. Куча жетонов между чьими-то старческими ладонями растет на глазах. Когда она становится достаточно большой, ладони эти берут жетоны и вешают на доску: каждый жетон на его номер. Ясек приближается к окошку. Все шахтеры вокруг старше Ясека, но он выделяется в толпе еще и ростом и густой шевелюрой. Бросив свой жетон, Ясек смотрит за ворота: там, в просветах между фигурами идущих шахтеров он видит обоих своих малышей. Они кажутся одинаковыми: оба наголо обриты, с одними только чубчиками над лбами, сморщенными от усилия разглядеть в толпе отца. Старший держит за руку младшего, оба деловито дожидаются отца. Наконец, заметив его, они перестают морщиться, старший приближается к отцу и молча протягивает ему яблоко, в которое тот с жадностью впивается зубами; пока Ясек грызет яблоко, старший сын вынимает у него из рук сумку, а младший — деревянный брусок, который он нес под мышкой.

Войдя в поселок, все трое пересекают его поперек и взбираются позади маленьких хлевов на терриkон. Красное плоскогорье, по которому они теперь идут, кругло, как цыганская сковорода. Повсюду, как дула штуцеров, торчат печные трубы, над которыми струится разноцветный дым.

Наконец они доходят до края плато. Спустившись в свой поселок за терриkоном, малыши гордо шествуют впереди отца, не обращая ни малейшего внимания ни на ребятишек, играющих неподалеку в футбол, ни на множество молодых мужчин и женщин, отдыхающих на черном от угольной пыли лугу: то там, то сям мужчины, сидя босиком, в расстегнутых рубахах, играют в карты, их супруги лежат тут же на мужниных пиджаках и, глазея в небо, распевают популярную в поселке песенку:

Безработные трудяги побираться раз пошли,
целый месяц пропадали — вошь в кармане принесли.

У длинного дома — общежития семейных — сидят на лавке старые женщины, одетые по-крестьянски; одни из них раскачиваются в ритм доносящейся издалека песни, другие, прислонясь спиной к накалившейся стене, греют старые кости. Перед ними спят в люльках младенцы с сосками во рту, ползают, волоча по земле худенькие задики, или копошатся в черном песке, малыши.

У другого конца дома сидят старцы — усатые, в шляпах. Они дымят трубками, вытянув вперед костлявые руки, которые опирают на палки; кажется, будто они ловят в ладони солнце. Старики старательно рассматривают возвращающихся с шахты, выглядывая среди них Ясека. Заметив его, они замолкают, задумываясь над тем, какой бы вопрос ему задать: каждому хочется поговорить с ним.

В окнах, где среди цветочных горшков нежатся на солнышке коты и собаки, а также подвешены клетки с канарейками или щеглами, отчетливо вырисовываются лица молодых женщин, обращенные к терриkону: там вот-вот должны появиться шахтеры.

При виде торопливо идущего Ясека лица стариков светлеют, под усами появляются улыбки. Старый Лёмпа, который по праву всегда начинает разговор первым, приветствует его:

— Ясек, это какой же мотор тебя так гонит? Летишь, будто с войны, а не из шахты вертаешься!

Старики от всего сердца гогочут.

— Ныне тут три торговца приходили,— сообщает Ясеку старый Пелёж.— Один со шторами, один с шалями, а еще один — с белками ручными...

— Что там, на шахте-то? — осведомляется третий старик.— Не было ли чего?

— Не-е, все в полном порядке. На моей никаких увольнений не было. И несчастных случаев тоже.

— Слава богу! — наставительно изрекает старый Лёмпа, остальные вторят ему хором, и голоса их сливаются с задорной, доносящейся с луга песней:

Кто налево, кто направо,
Кто из дома, а кто в дом,
Мы сперва крестины справим,
А венчаемся потом.

Ясь приоткрывает дверь и видит свою молодую жену. Она стоит, наклонившись над плитой, на какую-то долю секунды глаза их встречаются, Вихта улыбается и снова склоняется над плитой, где в кастрюлях что-то кипит, шипит и выпускает пар.

Мальчики вырывают друг у друга скамейку для ног, которую несут к столу, где на белой сверкающей крахмалом скатерти накрыт прибор для одного человека. Рядом лежит сложенная газета.

Ясек снимает пиджак, вешает его на крючок, вбитый в дверь, берет полотенце, которое ему подает жена, на секунду глаза их снова встречаются. Вымыв руки в белом тазу, он садится за стол. Мальчики подставляют ему скамейку для ног, опустившись на колени по обе ее стороны, расшнуровывают отцу ботинки, потом поочередно снимают их, усиленно кряхтя и падая вместе с ботинком на крашеный пол.

Ясек не спускает глаз с жены, рассматривая ее лицо, полуприкрытое выбившимися из тугого пучка локонами. Она наливает из огромного котла в таз кипящую воду, мальчики суетятся вокруг отца, тащат то его домашние туфли, то глиняный горшок с солью, которую добавляют в воду, чтобы снять усталость с ног, то мыльницу с мылом, то чистые тряпки из старых простыней.

Жена Ясека опускается на колени у скамеечки, ставит таз на землю и проверяет, горяча ли вода: сначала кистью руки, а потом, отвернув рукав блузки, локтем. Потом она обеими ладонями набирает соль из глиняного горшка и, бросив ее в таз, размешивает раствор, Ясеку хочется погладить ее по голове, но он замечает, что оба мальчика не спускают с него глаз. Смутившись, он резко поднимает босые ступни вверх, удивленная жена украдкой смотрит на него и, тихонько улыбнувшись, поднимает таз на скамейку, Ясек опускает ноги в соленую воду.

Она моет ему ноги, старательно растирая их при этом, ладони ее двигаются от пальцев к пятке, потом, встретившись там, снова возвращаются к пальцам. Деликатно, осторожно растирает она его вздувшиеся жилы, а он сидит с видом страдающего мученика. Мальчики стоят по другую сторону стула и держат наготове белые тряпки. Когда мать встает с колен, Ясек поворачивается на стуле к мальчикам и протягивает ноги прямо в их раскрытые объятия. Они с большим усердием вытирают их, бормоча при этом что-то непонятное, потом надевают на них домашние туфли и принимаются убирать все, что принесли перед тем.

Жена кладет на тарелку картофель, капусту, поджаренную со шкварками, и свиную котлету, наливает в глубокую тарелку овощной суп и пронеся обе тарелки через кухню, ставит их перед Ясеком, а он берет в одну руку ложку, а в другую — газету. Отделив газетой суп от второго, он ест и читает одновременно. Жена в это время приводит в порядок плиту, громко стуча кастрюлями, и старается украдкой лишний разок взглянуть на мужа.

Мальчики стоят по другую сторону стола, ожидая, пока отец поест и, быть может, отложит газету, что позволит им разглядывать его досыта. Но отец продолжает читать, и внимание их переключается на жареную котлету. Сморщив физиономии, они стараются не смот-

реть на нее и даже пробуют отвернуться, но у них ничего не выходит, котлета так и тянет их к себе. Старший, Манэк, протягивает руку и, осторожно прикоснувшись к котлете, начинает нежно водить по ней пальчиком. Младший, Ёргусь, следует его примеру. Вдруг газета шевелится, Ёргусь от испуга хватает котлету и прячет позади себя. Ясек откладывает газету, отодвигает пустую тарелку из-под супа и придвигает к себе тарелку со вторым. Взяв вилку, он обнаруживает, что на тарелке нет котлеты. Смотрит на мальчиков, но ничего не замечает на их лицах, кроме выражения обожания.

— А где котлета? — обращается он к жене.— Ребята по дороге сказали мне, что нынче на обед свиная котлета. Забыла положить, что ли?

— Наконец-то ты хоть слово вымолвил! Уж лучше глупость сморозить, чем совсем молчком сидеть.

— Вот те на! Какую ж это я глупость сморозил? На-ка, погляди, на тарелке одна капуста с картошкой!

Вихта подходит к столу, заглядывает в тарелку, потом смотрит на Ясека и, обернувшись к мальчикам, строго говорит им:

— Ну-ка раскройте рты.

Мальчики открывают рты, она поочередно заглядывает в них, но не находит и следа котлеты.

— Покажите руки,— командует она.

Старший вытягивает обе руки, а младший только одну, вперив взгляд в стынущую на тарелке картошку. Всех удивляет это.

— А где же у тебя другая рука? — спрашивает Ясек.

— А у меня сегодня другой руки нет,— спокойно отвечает мальчик.

— Покажи сейчас же, что у тебя в другой руке! — злится Вихта.

Мальчик пропускает ее слова мимо ушей.

— Ёргусь, если ты не хочешь показать нам, то по крайней мере покажи маме, что у тебя в той руке за спиной,— настаивает Ясек.

— Да нету у меня ничего.

— Может, тебе сказать, что у тебя в той руке? — спрашивает Ясек.

Ёргусь продолжает молчать.

— У тебя там котлета.

— Нет,— возражает Ёргусь.

— А что же там у тебя?

— Ничего нету.

— Тогда покажи руку, раз у тебя в ней ничего нету.

Мальчик протягивает руку, которую показывал и в первый раз.

— Нет, ты покажи не эту, а ту руку.

— Ёргусь, у отца обед стынет! Ну-ка покажи, что ты там держишь! — теряет терпение Вихта.

Мальчик продолжает молчать и тупо смотрит на картошку. Ясек глядит в потолок, словно ищет там разгадку, и вдруг хлопает себя ладонью по колену:

— Ну, ладно, я знаю, что мы сделаем! Мы все трое отвернемся к стенке, и если котлета окажется на тарелке, значит ты действительно ее не брал!

Он поворачивается вместе со стулом к стене и тянет за собой жену, Манэк тоже отворачивается.

Ёргусь проверяет, не подглядывает ли кто-нибудь за ним, и, убедившись, что никто на него не смотрит, быстро кидает котлету на тарелку, и снова прячет руку за спину.

— Уже! — восклицает он.

Все оборачиваются. При виде котлеты Ясек делает большие глаза, а Ёргусь вынимает из-за спины руку и показывает, что в ней ничего нет.

Манэк смеется, Вихта тяжело вздыхает, а Ясек делит котлету на три неравные части — две меньшие мальчикам, третью себе.

Кто-то стучит в дверь. Ясек вскакивает как ошпаренный, выходит из-за стола.

— Наверное, какой-нибудь старьевщик с мешком, плохих детей забирает! — восклицает он и, обойдя жену, открывает двери.

За порогом стоит старичок с седой бородой до самого пояса, лицо у него веселое и румяное, на груди висит аккордеон.

— Сыграть вам? — спрашивает он присутствующих, как близких знакомых.

— А, пан Тричатыри, сыграйте, сыграйте! — обрадовался ему Ясек.

— Ахтэлик меня звать,— напоминает старик.

Ясек отодвигает обед на другую половину стола, старик садится на его место, раскрывает инструмент, просовывает одну руку под ремень на басы, вторую кладет на клавиатуру и громко произносит:

— Три! Чатыри! — после чего начинает играть веселую, отрывистую мелодию.

Вихта ставит перед ним тарелку супа.

Женщины изо всех сил трут лестницы, сени, окна и подоконники — и все, что подставлено черной пыли, которая сыплется сверху с незапамятных времен. Дети постарше подметают двор. Посреди двора стоит телега с худой клячей в оглоблях, хозяин ее, местный старьевщик, кричит: «Тряпье, тряпье покупаю!» Во двор вкатывают свои тачки с жалким угольным горохом отвальщики, они кряхтят от усталости, колеса их похожих на корыта тачек издают пронзительный писк.

Ясек, надевая на ходу пиджак, выходит из сеней, перескакивает через лужу мыльной воды, потом через ведро и, наконец, через соседку, которая стоя на коленях, трет тряпкой порог дома. Молодая женщина взвизгивает от ужаса и швыряет ему вслед тряпку, которая, не попав в него, описывает в воздухе круг и падает в телегу старьевщика.

На лугу, что пониже поселка, отдыхают, валяясь на траве, семьи шахтеров. Матери лежа на животе и опершись на локти, изредка поглядывают на малышей, болтают друг с другом.

Ясек идет наискось по лугу, потом взбирается на терриkон, и, остановившись на самом верху его, оглядывается, чтобы убедиться, что ребятишки не тащатся за ним, потом обводит взглядом луг у подножия ржавой горы — этот рай для нищих, и шагает дальше.

Вдруг слышен резкий хлопок винтовочного выстрела. Ясек останавливается, определяет, откуда донесся выстрел, и стремглав бежит туда.

С другой стороны терриkон переходит в огромное поле, а вернее, в гигантскую яму, из которой выбрана земля, отчего склон его здесь в два раза длиннее, но зато уголь внизу лежит очень близко к поверхности. По всему полю земля как сито продырявлена неширокими, но глубокими ямами-колодцами, в которых ведут нелегальную добычу угля местные бедняки или безработные шахтеры, называемые «угледобытчиками».

Ясеку сверху хорошо видно, как со стороны пруда к этим ямам движется группа полицейских и какие-то гражданские, а из угольных ям выползают полураздетые мужчины. Одни из них поспешно сбрасывают обратно выкопанный уголь, потом садятся в ведра и снова спускаются вниз. Другие же, наоборот, с помощью товарищей вылезают из ямы, забирают свои инструменты и тряпье и торопливо «освобождают территорию», карабкаясь вверх по обрывистому склону терриkона.

Спустя минуту они уже появляются возле Ясека.

— А где Эрвин, не вылез? — спрашивает Ясек первого же из них.

— Он наверху был, когда выстрелили.

Они рассаживаются вокруг Ясека, едва живые от усталости, дыша, как рыбы на песке.

— Эрвин поднял тревогу и кричал, чтобы все спускались вниз, каждый в свою яму, а тех, кто стал бежать, то есть нас, значит, которые здесь, очень ругал.

Полицейские вместе с представителями дирекции ходили от одного колодца к другому, громко кричали, грозились и, заглядывая в темные отверстия, крутили лебедки. В ведрах или корзинах появлялись снизу черные от грязи люди. Записав их фамилии, полицейские переходили к следующей яме.

Полицейские захватили уже половину ям и медленно приближаются к подножию терриkона. Вот они вытаскивают из очередной ямы рыжего гиганта, тот уцепившись за вал лебедки, пинает ногой бадью, которая исчезает под землей, и повисает на руках над ямой. Полицейские бросаются на него, он дрыгает ногами и плюет в них. В конце концов им удается поймать его ноги, они стаскивают

его на землю и связывают. Когда они подходят к следующей яме, Ясек видит, что на поле въезжает в сопровождении полицейского ассенизационная бочка. Ясека охватывает тревога. Подумав с минуту, он снимает ботинки и носки, прыгает вниз на мягкий грунт, бежит по склону, минуя карабкающихся вверх людей, и подходит к той яме, над которой как раз сейчас стоят полицейские и представители шахтной администрации и орут, перебивая друг друга, точно плюют в яму:

— Дас ист шон дас дритте маль*, хэрр Маринёк!!

— Дас вирд зие диесмаль фиель костен**!

— Валяйте, валяйте! — слышится из-под земли голос Эрвина.— Можете так болтать хоть до судного дня, все равно я отсюда не вылезу!

— Мы тебя в последний раз предупреждаем: если ты не выйдешь через минуту, дело будет плохо! — пригрозил ему сержант, командовавший мероприятием.

— С каких это пор мы на «ты», пан Коперпёк? Что-то я не помню, чтобы мы с вами на брудершафт пили! Так что попрошу вас не тыкать.

— Ладно, ладно! Поговорим, когда вылезешь.

— И не подумаю! Лучше вы сюда прыгайте! А эти немецкие твари могут поцеловать меня в то самое место, каким они на нашей шее уселись.

Возница подгоняет телегу с ассенизационной бочкой к самому краю ямы, где сидит Эрвин, сбрасывает с крючков шланг.

— Так как же, пан Маринёк? — сержант подчеркнуто произносит слово «пан».— Лучше, вылезай подобру-поздорову из этой мертвой дыры, иначе мы ее сейчас вместе с тобой зальем содержимым вон той бочки.

— Значит, ты, поляк, будешь поляка г... заливать?! Это бывшего-то повстанца?!!

— Считаю до трех! Раз...

— Герой! А где ты был, когда мы тем, что сейчас возле тебя стоят, пульки в задницы сажали?

— Два...

— Ты уж лучше по-немецки считай! Эх ты, польская полиция! Хох ди польнише полицай*!

Ясек расталкивает немцев и, встав на колени возле ямы, кричит:

— Эрвин!

Внизу появляется едва заметная фигура Эрвина.

— Привет, Ясек... — только и успевает сказать он, как рядом со стоящим на коленях Ясеком появляется конец шланга. Увидев его, Эрвин восклицает с презрительным смехом:

— Преклоните колени, народы! Сейчас меня г... крестить будут!

— Эрвин, не валяй дурака, вылезай! Ведь сейчас лить начнут! — не на шутку встревожился Ясек.

— Ясек, и ты туда же? Опомнись! Я свое сказал, аминь.

Рядом с Ясеком появляется сержант Коперпёк.

— Ну, пан Маринёк, так что же будет?

— С вашего позволения, пан герр Коперпёк, г... будет.

— Что ж, воля ваша,— разводит руками сержант. И дает знак стоящим у бочки: еще секунда и шланг опрокидывает в яму первые темно-зеленые струи жижи, господа чиновники с неудовольствием зажимают носы и отворачиваются.

Оборванцы, сидящие наверху, смотрят на все это в немом удивлении. Вдруг рыжий гигант встает и, схватив камень, бросает его вниз с криком «Тьфу». Остальные, как безумные, срываются с места, хватают камни и, вопя во все горло, швыряют ими в комиссию.

Немцы бросаются наутек, полицейские стреляют в воздух, но постепенно начинают отступать. Камни падают густо, гулко звякая о металлическую бочку, содержимое которой продолжает литься в яму: обслуживавшие бочку полицейские лежат плашмя между колесами телеги.

Ясек под градом камней бежит к бочке и рывком тянет к себе кран. В ту же секунду

* Это уже в третий раз.
** На сей раз это вам дорого обойдется!

* Да здравствует польская полиция!

шланг перестает изрыгать вонючую жижу.

Оборванцы, сбегая с горы, образуют цепь и преследуют удирающую комиссию.

Рыжий подбегает к лебедке, Ясек садится в бадью и через секунду исчезает под землей. Второй оборванец бежит к рыжему на помощь, и они вдвоем придерживают вал, пока бадья не достигает дна. Когда вал останавливается, рыжий, расчувствовавшись, начинает вдруг всхлипывать.

Внизу царит тишина: яма Эрвина кажется мертвой. Вдали продолжается битва. Членов комиссии и полицейских уже не видно, горизонт заполняют лишь маленькие фигурки людей, швыряющих камни.

В отверстии ямы вдруг шевелится канат, через секунду он уже стучит о деревянный вал. Рыжий и его помощник бросаются к ручке вала, изо всех сил крутят ее. Тяжелый груз ползет кверху.

Спустя минуту показывается голова Ясека, а затем и вся его фигура. Он весь перепачкан черной мазью. Держась рукой за канат и упершись ногами в края бадьи, он придерживает второй рукой Эрвина, втиснутого внутрь бадьи, так что по одну ее сторону свисает его голова, а по другую — ноги. Эрвин не подает признаков жизни. Лицо его обращено к небу, раскрытый рот залит зеленоватой слизью.

Ясек, Рыжий и его помощник, ухватив тело Эрвина за руки и за ноги, изо всех сил бегут с ним к пруду. Они с размаху влетают в пруд, целиком окунают Эрвина под воду и, вытащив его на берег, принимаются делать ему искусственное дыхание.

Старики сидят на скамейке. Их едва можно различить в сгущающейся темноте.

— Добрый вечер,— тихо говорит подошедший к ним Ясек.

— Это ты, Ясь? — узнает его по голосу старый Хабрыка.— Ну слава богу, а то мы тут ждем не дождемся тебя. Расскажи-ка, что там с Эрвином делается?

— Жив-здоров. Дерьма-то он наглотался, конечно, порядком, но когда мы его вносили в дом, он уже пел.

— Господи боже наш, да хвалится имя твое! — вздыхает старый Лёмпа.

— Слава тебе, господи наш! — хором вторят ему остальные старики.

Ясек и не заметил, что старики окружили его, держа в руках рюмки. Старый Пелёж ткнул ему в руки пол-литровую бутылку с остатками жидкости на дне.

— За его здоровье! — тихо сказал Лёмпа.

Только они подняли рюмки, как над ними с шумом распахнулось окно.

— Ах вы, окаянные, вот уж наказание господне с вами! — послышался грозный голос старой Лёмпихи.— Разойдетесь вы по домам или нет?! Чтоб сей момент вашего духу тут не было, не то я вас щас...

Старики, сунув рюмки под кафтаны, торопливо отходят на несколько шагов. Как только старуха в окне исчезает, они быстро опрокидывают в рот свои рюмки. В это время на то место, где они только что стояли, сверху извергается поток воды. Старики победно гогочут, но все же расходятся по домам.

Свет в комнате уже потушен. На низкой кроватке спят оба мальчика. Обнявшись, они лежат поверх разбросанного одеяла.

Ясек лежит на кровати, заложив под голову руки.

Он смотрит на своих спящих мальчиков и слушает, как возится в кухне жена. Вот она выливает воду из ушата, относит его на место, вытирает пол. Вздохнув, Ясек встает с постели и садится на пол за дверью. Вихта продолжает возиться за стеной. Наконец, дверь беззвучно открывается, он видит возле своей ладони ступню жены и подымает голову.

Жена стоит не видя его, лицом к кровати, и ждет, что он скажет что-нибудь. Он, однако, продолжает молчать, тогда она зовет его шепотом:

— Ясек... — и не слыша ответа, решает, что он уснул. Стянув через голову рубашку, она идет к кровати, вешает рубашку на спинку и, стыдливо прикрываясь руками, тихонько влезает под одеяло.

— Ясек... — теперь в ее шепоте слышен страх.

Сев на кровати, она растерянно оглядывается вокруг. Увидев его лицо, торчащее над спинкой кровати, она облегченно улыбается и инстинктивно прикрывает тело одеялом.

Потом они долго лежат, точно отдыхают после трудного дня, крепко прижавшись друг к другу, прикрыв глаза... А когда открывают их — смотрят друг на друга так, точно видятся впервые. Ясек неторопливо, любовно целует ее.

Далеко на горизонте алеет первая полоса рассвета. Ясек проходит мимо пустых скамей у стены дома и выходит на тропинку. Он идет по лугу к терриконy, держа сумку под мышкой и то и дело оглядывается на темные окна своего дома. Жена, стоя в окне, провожает его взглядом.

В первых лучах солнца идут к шахте горняки. Маленькими группами они движутся к воротам с обеих сторон бесконечно длинного забора, который окружает огромную территорию шахты. Из пришахтного поселка, отделенного от забора только булыжной мостовой, к ним то и дело присоединяются новые люди. У табельной шахтеры выстраиваются в очередь и, проходя мимо открытого окошка, бросают в него свой номерок, громко называя его.

Над шахтой начинают выть сирены, звенеть сигналы. Паруса пара тянутся в небо. Вот уже и подъемные клети задвигались, завертелись колеса на копре. В одном подъемном стволе клеть стремительно помчалась вниз, в другом, наоборот, поползла кверху, вот она уже здесь, стоит с секунду, потом обе ее железные двери раскрываются, и из них гурьбой высыпают черные, как дьяволы, шахтеры.

Ясек идет в окружении своих товарищей по забою. Они почти все курят, их лампы блестят зеркалами, в которых отражается и их собственный свет и лучи солнца.

— Бог в помощь! — говорят выходящие из клети.

— Бог в помощь! — отвечают идущие им на смену.

Выйдя из клети, шахтеры подходят к Ясеку и его товарищам, стоят с минуту, неторопливо прикуривают от их папирос, молча смотрят в лицо друг другу.

— На вашем сегодня оседание. Глядите в оба... — сообщают главную новость возвращающиеся.

Ясек приближается к черной пропасти рудничного двора, те, что идут впереди, перейдя освещенную солнцем часть двора, мгновенно поглощаются тьмой, исчезают с земли так внезапно, точно кто-то отсекает их от мира ножом. То нарастает, то замирает грохот двигающихся клетей, по всей длине подъемного ствола, до самого его дна, слышен звон и скрежет металла, гудит эхо, умножая стук тяжелых рудничных башмаков о железные площадки.

В толпе, заполнившей клеть, мелькает и сразу же исчезает лицо Ясека. Клеть несется внутрь земли, ее поблескивающий толщенный канат все более раскачивается и дрожит от стремительного движения.

Мелькает пласт номер 210,— на мгновение сверкают огни под его белым сводом, потом вверх уносится пласт номер 380, наконец, клеть достигает самого нижнего пласта и останавливается. Неподалеку стоит состав подземной дороги, возле паровоза ожидает своих пассажиров машинист.

С обеих площадок двойной клети вываливаются шахтеры и, как обычно, шагают к вагончикам состава, где занимают свои места. Ясек идет вперед, к голове поезда. Он видит, как Алоиз Груднёк кричит что-то машинисту, старому Моленде, пытаясь стащить его с паровозика. На лице Моленды страх, он громко повторяет все время: «Не болтай! Не болтай!»

Ясек оборачивается. Часть шахтеров уже сидит в вагончиках, другие продолжают подходить со стороны клети. Он видит вдруг, что Вальтер Охман, вместе с которым он ехал только что вниз, останавливает людей и, подняв руку, кричит что-то, но среди царящего вокруг шума и гама Ясек никак не может разобрать, что именно кричит Охман. По-

видимому, он сообщает что-то важное, потому что шахтеры окружают его и внимательно слушают. Те, кто подходит сзади, тоже останавливаются и передают друг другу какую-то сообщенную Охманом новость. Сидевшие в вагончиках начинают тревожиться и, обернувшись, пытаются разглядеть, что происходит у выхода из клети. Наконец, Аугуст Моль, известный своим громовым басом, не выдерживает:

— Мать честная! — раздраженно восклицает он.— Ну, что там еще? Дают что ли чего бесплатно?

Внезапно наступает тишина. Слышно только, как гремит где-то внутри ствола клеть. Вальтер Охман, кашлянув два раза, громко говорит:

— Есть известие! Очень важное. Через две недели нашу шахту ликвидируют. Все будет залито водой.

Тишина становится еще большей. В глубине ствола появляется клеть, из нее вываливается новая группа шахтеров. К Вальтеру Охману подходят Алоиз Груднёк и один из самых пожилых шахтеров, Юзеф Серша. Ясек тоже подходит к ним поближе и останавливается неподалеку, онемевший, как и все, от волнения.

— Откуда ты знаешь, Вальтер? — крикнул Моль.

— Я, Юзеф Серша и Алоиз Груднёк составляем в нашей смене партийную ячейку. Хотя вы об этом не знали, мы хотим вам это сказать, чтобы потом не было никаких «но». Известие проверено нашей ячейкой со всех сторон. Наш хозяин, герр фон Мише, решил залить шахту. Раз это его шахта, он считает, что может делать с ней, что ему нравится. Так что мы работаем все до конца месяца, и марш со двора!

— А почему ж никто ничего не объявил нам?

— Они не объявят теперь, потому что боятся беспорядков, они будут ждать до последней минуты.

— Тогда поклянитесь, что вы говорите правду! — потребовал Аугуст.

— То, что мы сказали, правда,— серьезно сказал старый Серша.— Клянемся в этом. Наша шахта по решению господина фон Мише будет залита, это было решено на собрании правления акционерного общества 17 июня, а день ликвидации шахты назначен на последний день августа.

— Мать честная!.. — Аугуст Моль сплюнул от злости.— Это что ж такое!

— Мы решили этому воспротивиться,— продолжал Серша, но разъяренный Аугуст снова перебил его.

— Да что же это мы, немцы, что ли? — заорал он.— Мы где, в Польше живем или же, может, в Германии? Чтобы немцы, да еще правили нами тут?

— Мы хотим предложить не выходить сегодня в забои, пусть сегодня никто ничего не делает и не выезжает наверх! — громко сказал Вальтер Охман.— Что вы скажете про это?

— По-моему, надо проголосовать то, что сказал Вальтер,— предложил Серша.— Аугуст, как ты смотришь?

— Я-то всегда за демократию, давай, голосуй, а там видно будет.

— Который из вас согласен с Вальтером, поднимай руку вверх! — громко сказал Серша.

Некоторое время все продолжали неподвижно стоять, однако постепенно к своду потянулись руки.

— Хорош! — сказал Серша и кивнул головой, а когда руки опустились, спросил:— Кто не согласен?

Все стали оглядываться вокруг, но поднятых рук видно не было.

— Значит, принято,— подытожил Серша и предложил:— А теперь давайте пойдем поближе к клетям, где самый хороший воздух...

Они размещались кто где: возле подъемного ствола, у насоса или склада взрывчатых материалов, или у развилки штреков, образуя большой круг и садясь на что попало. Серша вошел внутрь круга, подождал, пока все взгляды обратились к нему и сказал:

— Надо выбрать комитет, который будет от имени нас всех разговаривать с дирекцией

и следить за порядком здесь, внизу. Кого вы предлагаете?

Шахтеры вынимали из сумок завтраки, бутылки от пива, наполненные кофе, раскладывали все это перед собой и готовились, как обычно в это время, съесть первый завтрак.

Старый Моленда, машинист пустого нынче поезда, стоявший позади Серши, предложил первым:

— А пусть так и останется: Серша, Груднёк и Охман! Я против них ничего не имею.

— Я тоже нет, только думаю, что надо добавить к ним еще двоих,— предложил толстый, как бочка, Антек Шпуля.— Пятеро всегда лучше, чем трое! Значит, так: Аугуста Моля — он хоть и языкастый, да знает, чего хочет, и Франка Булю — этот, наоборот, молчун, но толковый, как и Моль.

Серша оглянулся. Новых предложений не поступало.

— Кто за тех, кого предложили?

Все подняли руки.

— Кто против?

Не поднялась ни одна рука.

— Попрошу избранных сюда, в середину, чтобы все могли на них посмотреть, а мы, комитет, значит, пока вы будете нас рассматривать, выберем председателя. Он будет во всем иметь первый голос, а в случае чего будет подписывать от нашего имени все, что потребуется.

Груднёк, Аугуст, Буля и Охман встали со своих мест и, подойдя к Серше, уселись вокруг него.

Серша разделил листок бумаги на пять равных частей и дал каждому из товарищей по листочку, те, отыскав под ногами кусочки угля, написал на бумажках фамилии и вложили бумажки в ладони Ясеку, которого попросили огласить результат голосования.

— Серша,— прочел Ясек на первом листочке,— Серша, Серша, Буля, Серша.— Прочитал он остальные.

— Ну что ж, я вижу, председатель у нас будет что надо, бояться нечего,— пошутил Аугуст.

В этот момент люди заметили, что от вагонов в их сторону шагает по штреку мужчина с лампочкой, прикрепленной к каске, со штейгерским обушком в руке. Он был уже совсем близко.

Все замолчали, завтракавшие перестали есть. Штейгер остановился позади Моленды и заорал:

— Это что еще за цирк! Арбайтен, арбайтен!

— Пан штейгер,— обратился к нему, встав с земли, Серша,— сегодня никакой работы не будет. Сегодня забастовка! Вы хотите залить шахту, а мы не пойдем работать! С сегодняшнего дня будет око за око.

Штейгер, не слушая Сершу, искал машиниста и, найдя Моленду, который сидел у его ног, поднял его за шиворот и толкнул по направлению к вагонам.

— Раус на машина! — бросил он ему вслед, и, обернувшись к шахтерам, среди которых кое-кто встал со страху, крикнул:

— Садиться на вагон и ехать в забой!

Члены комитета переглянулись и не спеша направились к штейгеру, который стоял к ним спиной. Тот же, наклонившись, снова схватил за шиворот ближайшего из сидевших — им оказался Ясек. Штейгер уже стал было тащить с места и его, но Ясек рывком высвободился из его рук. Вдруг внезапно люди, сидевшие вокруг Ясека, вскочили и, дружно бросившись на штейгера, в мгновение ока опрокинули его наземь.

Все вокруг закипело, забурлило, людей точно охватил амок — с такой яростью били они лежащего штейгера. Только Серша сохранил хладнокровие. Он энергично растолкал мужчин, проложив себе в толпе дорогу, и громко закричал:

— Мужики, не троньте его! Мужики, разойдитесь!

Добравшись, наконец, до середины, Серша опустился возле лежавшего штейгера на колени, убедился, что он жив, и позвал его:

— Пан Собик!

Штейгер не отзывался. Одежда его превратилась в клочья, он тяжело дышал и не двигался, вокруг него была лужа крови. Серша еще раз проверил, есть ли у него пульс и, обернувшись к шахтерам, распорядился:

— Приготовьте какие-нибудь носилки. Ты, Вальтер, последи за ним, чтобы здесь ничего не случилось, а остальные члены комитета — айда со мной к телефону.

Подойдя к подъемному стволу, Серша дернул за сигнал, вызывающий клеть, и она сразу загрохотала, спускаясь вниз. Тогда он и члены комитета перешли к телефону, Серша стал набирать номер, а большинство шахтеров, подойдя к телефону, окружило комитет плотным кольцом.

— Звонят с 510-го, прошу соединить меня с директором.

Сняв каску, Серша отер взмокший лоб и протянул каску Аугусту, чтобы тот подержал ее, пока он будет говорить.

— Алло... говорит мастер-забойщик с одиннадцатого, Юзеф Серша, председатель комитета забастовки, которая началась на пласте 510 в шесть часов десять минут в знак протеста против решения правления о затоплении нашей шахты. Мы требуем отмены этого решения, иначе мы не пойдем работать и не выедем наверх. Точка! — он повесил трубку, потом проверил еще раз, разъединили ли его, и вторично повесил трубку.

Несколько человек, во главе с Вальтером Охманом и Ясеком понесли на досках неподвижное тело штейгера к подъемному стволу, где уже стояла клеть. Они раздвинули дверцы, внесли тело внутрь клети и, выйдя обратно, снова задвинули дверцы. Вокруг собрались все шахтеры. Серша дважды дернул за сигнал, клеть поехала вверх.

— Ну, первый уголек нынче пошел на-гора! — пошутил Аугуст, но никто не засмеялся.

За лугом виден поселок. На первом плане безработные, как обычно в эту пору, раскладывают на лугу одеяла и садятся играть в карты. Их подруги укладываются на траве, стягивают с плеч платья и, не обращая ни малейшего внимания на жадные взгляды игроков, подставляют свои прелести солнцу.

Чуть дальше, старики выносят из дому малышей, усаживаются на своей лавке и принимаются раздувать остывшие трубки, положив перед собой самосад в мешочках из свиной кожи: его надо подсушить на солнце.

Надшахтный двор. Двое рабочих раздвигают дверцы прибывшей снизу клети и застывают в изумлении. Вместо вагонетки с углем они видят перед собой распростертого в луже крови человека.

Все возвращаются на свои места, где разложены их сумки и инструменты. Комитетчики, как и раньше, располагаются в центре. Еще не все уселись, когда в глубине, позади вагончиков, появились прыгающие огоньки. Минуту спустя выплыли из темноты и фигуры людей. Это шла группа начальства — штейгеры смен и старшие штейгеры. Увидев всю смену сидящей на земле, они в изумлении остановились.

Воцарилась мертвая тишина, шахтеры избегали взглядов пришедших. Штейгеры стояли в полной растерянности, не зная, что делать и как себя повести.

Ясек сосредоточенно смотрел на Сершу. Он видел, как тот внимательно обвел глазами лица своих людей, и, убедившись, что все в порядке, перевел взгляд на пришедших. Тогда и Ясек отважился сделать то же самое.

Штейгеры начали шептаться друг с другом, в конце концов самый старший среди них, рябой высокий мужчина, спросил:

— Мы хотели пройти на третий... Можно?

Шахтеры молча раздвинулись, пропуская их в середину круга. Штейгеры по одиночке вошли в него и, пройдя мимо комитета, дошли до его противоположного края. Сидевшие там также раздвинулись, давая им проход. Они шагали, ни на кого не глядя, чувствуя, что в воздухе висит опасность, и явно испытывая страх.

Спустя минуту штейгеры исчезли в темноте третьего прохода, и круг снова замкнулся. Ясек завернул половину своего завтрака, защелкнул на бутылке плоскую пробку с пружинкой и спрятал все в мешок.

Жизнь вокруг замерла. Не двигалась клеть, люди молча сидели неподалеку от подъемного ствола, где было просторнее всего и воздух

был чище. Отсюда расходились в разные стороны три штрека, сужавшиеся в перспективе и зиявшие черной пустотой. Здесь, на развилке штреков, под сводами, широкими, как нефы огромного костела, среди гигантских артерий, вбитых в черную пропасть мертвого шахтного ствола, люди казались маленькими и беспомощными.

Они ждали.

Вдруг погас свет. С минуту было так темно, точно мир перестал существовать. Немного погодя они все же стали различать контуры ближайших соседей.

— Один — один! — Ясек узнал голос Августа Моля, произнесшего это так торжественно, будто все они были на футбольном матче, и только что был забит гол.

Возле клети мигала притемненная аварийная лампа, где-то за железным стволом, там, где должен был находиться телефон, светились рядышком две красные точки.

Шахтеры зажгли свои лампы, подкрутили их побольше — стало немножко светлее. Но уже в нескольких шагах позади круга начиналась сплошная темнота.

— Пугают нас темнотой, как детей чертом,— сказал Вальтер Охман, чтобы прервать неприятную тишину.

— А может, они уже начали уничтожать шахту и боятся делать это при свете. Ха-ха-ха! — засмеялся Серша, полагая, что рассмеются и другие, но никто не последовал его примеру.

— Это они свет погасили, чтобы у нас в головах посветлее стало,— пробурчал Август.

Ясек вдруг загрустил, ни с того, ни с сего стал думать о своих — там, наверху. Ему представилось, будто у дверей его квартиры выстроилась целая очередь верзил, предлагающих свои товары, каждый из них стучит в его дверь, а Вихта, приоткрыв ее, как всегда, смущается и краснеет, что придает еще больше наглости и без того нахальным верзилам. Он уже видел, мысленно, как они переступают порог его дома. Его охватила бешеная ревность.

Внезапно послышался шум, а за ним стук клети, замерцали красные лампочки возле подъемного ствола, а еще через секунду ослепивший всех свет. Прежде чем они пришли в себя, клеть остановилась и из нее вышли три человека.

Впереди шел Ян Драбик — единственный польский инженер-шахтер, недавно принятый на шахту, за ним — старший штейгер Козеля, которого Ясек видел возле ям «угледобытчиков», и вице-директор Малич.

Все встали. Делегация вошла в круг и остановилась перед комитетом:

— Бог в помощь! — приветствовал всех по шахтерскому обычаю инженер Драбик.

— Бог в помощь! — ответили ему хором.

Инженер не спеша подошел к Серше и поздоровался за руку сначала с ним, а потом с остальными членами комитета.

— От имени дирекции приглашаю вас на переговоры. Директор ждет наверху, он охотно вас выслушает.

— Ему до нас столько же идти, сколько и нам до него.

— Встреча может состояться только наверху.

— Это что, условие?

— Да. Таково условие правления.

— А мы будем разговаривать только внизу! Если мы выедем наверх, то и разговаривать будет нечего. Комитет сразу же выкинут на травку пастись, да и остальных туда же малость погодя отправят, чтобы никто, не дай бог, не утонул, когда вы будете шахту водой заливать. Так ведь?

Инженер не отвечал, оба немца стояли позади него и делали вид, что не понимают, о чем идет разговор.

— По-моему, то, что вы делаете, неразумно, — примирительно сказал инженер.

Прежде чем Серша, который всегда взвешивал каждое слово, успел ему ответить, в разговор вмешался Август:

— Вы горный инженер, да? — словно не зная об этом, спросил он. — Тогда как, по-вашему, это все называется? Здесь уголь, а они,— он гневно кивнул в сторону Козели и Малича,— хотят его залить! Им-то что, они зальют и эти штреки, и другие, и третьи,

а потом подхватятся, распихают свои задницы по машинам и уберутся восвояси! А с нами что будет? Тут дело не в том, что мы поляки, а они немцы и что все это здесь ихняя собственность. Здесь уголь и вот что — наши руки!

Аугуст ткнул свои лапищи инженеру в нос.

— Мы работаем здесь испокон веку, наши деды и прадеды также, как и мы, день и ночь копали этот чертов камень. И я, Аугуст Моль, заявляю, что никакая дирекция не имеет права затопить шахту! Мы этого не позволим! Пусть топят друг друга, но не нас, не наши шахты!

— Так что мне передать директору? — спросил инженер.

— Наше условие такое:— ответил Серша,— мы не выедем наверх до тех пор, пока не отменят решение о ликвидации шахты, а переговоры об этом мы можем вести только здесь, внизу. Это все.

Инженер развел руками, взглянул на Козелю и Малича, те резко повернулись и пошли к клети. Спустя минуту они уже поднимались наверх.

Ясек стоял в толпе товарищей и смотрел вместе со всеми вслед удаляющейся клети. Он знал: с этой минуты мир над ними захлопнулся.

Старики сидели на своей скамье и, опираясь на палки, грелись на солнышке. Послышались звуки дудки. Во двор въехала телега, которую тащила старая кляча. На телеге сидел старьевщик и пищал на дудке веселую мелодию.

— Старье, старье, старое тряпье покупаю! — закричал он, остановив лошадь.— За денежки, за денежки, за наличные денежки, никого не обманываю! — он снова приложил дудку к губам и заиграл.

В одном из окон появилась жена Ясека, она поискала глазами своих мальчишек внизу и крикнула им:

— Ёргусь! Манэк! Держите-ка деньги! Сбегайте в лавку и принесите уксус.— А когда они подбежали, бросила вниз завернутую в кусок газеты монетку.

Старший мальчик на лету подхватил ее, и оба малыша побежали вдоль дома, минуя скамью, на которой сидели старухи, и следующую, где сидели старики. Старушки раскачивались в ритм мелодии старьевщика и подпевали что-то себе под нос.

Через безлюдный сегодня, залитый солнцем рудничный двор идут инженер Драбик, старший штейгер Козеля и вице-директор Малич.

Когда они, морщась от резкого света, доходят до середины площади, ворота на улицу распахиваются и во двор въезжает крытый грузовик. Из него выскакивает офицер в темно-синем мундире полицейского и бежит к зданию дирекции, за ним начинают вылезать из машины полицейские.

— Надо думать, они сделают все, чтобы выкурить нас отсюда,— громко говорит Серша. Все внимательно слушают его, расположившись на земле кру́гом. Комитетчики сидят в середине, но у самой стены, так что все всех видят.— Поэтому я еще раз обращаюсь ко всем: пускай каждый еще раз подумает. Кому совесть не позволяет остаться, тот должен еще сегодня выехать наверх. А кто этого стыдится, тот глупый!

Они услышали грохот приближающейся клети, почувствовали движение воздуха, и спустя минуту внизу остановилась пустая клеть.

— Ну вот, клеть прибыла,— продолжал Серша,— она ждет тех, кто поедет наверх. Я думаю, что потом будет хуже, потому что потом — это будет потом.

Вокруг воцарилась мертвая тишина. Ясек даже взмок весь: он чувствовал, как эта пустая клеть соблазняет его, у него начали дрожать ноги, с усилием закрыв глаза, он отвернулся от нее.

Наконец, поднялся один шахтер, медленно приблизился к кле́ти и вошел в нее. За ним поднялись еще двое.

Серша внимательно взглянул на всех троих и обернулся к остальным, ожидая, не последует ли за ними еще кто-нибудь, начал пересыпать с ладони на ладонь черную пыль. Наконец, Серша встал, подошел к клети и,

внимательно оглядев сидевших, констатировал:

— Не вижу следующих,— после чего обернулся к стоявшим в клети и со словами:— Передайте привет всем нашим наверху. С богом! — дернул за сигнал и задвинул засовы. Клеть, однако, не двинулась с места. Тогда он дернул за сигнал вторично, и клеть поехала. Кое-кто еще смотрел, как она уходила вверх, но большинство сидело, осоловело глядя перед собой, некоторые стали укладываться на земле.

Серша снова вошел в круг людей:

— Теперь мы должны сосчитать, сколько нас и разделиться на четыре группы. Каждую группу возглавит один член комитета. Три группы будут сторожить штреки, то есть значит, все три штрека, а четвертая будет здесь, возле клети. Начальники групп определят, где лучше всего дежурить, но чтоб это место было не дальше, чем метрах в двухстах от центра. Ну, поднимайтесь!

Люди неторопливо поднимались с земли. Построившись по четверо, они образовали какое-то странное, разделенное на четыре группы войско.

Ясек попал в группу Аугуста. Им достался тот самый штрек, по которому они ежедневно направлялись в свой забой.

Серша вытащил из кармана огромные часы-луковицу.

— Проверим часы! У меня без четверти час, время точное! Давайте ставьте часы.

Все, у кого были часы, проверили их, завели и перевели стрелки по часам Серши.

Зазвонил телефон. Внезапный звонок всех испугал, они застыли на месте, все разговоры прекратились. Серша, а за ним Груднёк, Буля, Аугуст и Вальтер подошли к аппарату.

— Тоже точные, черти, как все равно «Омега»,— пошутил Серша.

Он взял трубку, доложил:

— Председатель забастовочного комитета пласта 510, Серша Юзеф. Слушаю... — и стал внимательно слушать, но при этом мимикой показывал членам комитета, что все происходит так, как он предвидел.— Понял, да. Но мы настаиваем на своих условиях. Говорить будем исключительно внизу! Не пугайте нас, не пугайте. Тут народ не из пугливых.

Послушав еще с минуту, он резко сказал:

— Вы делаете свое, а мы будем делать свое! А что будет потом — поживем, увидим! — и повесил трубку на место.

Он обернулся к шахтерам, ожидавшим его сообщения:

— То же самое.

Ясек стал пятиться, стараясь так выбраться из толпы, чтобы никто этого не заметил. Вокруг Серши начался спор о том, что думают там, наверху. Ясек, держа свои вещи в руках, продолжал пятиться до тех пор, пока не скрылся в темноте.

Слышно было лишь его дыхание. Он прикрыл свою лампочку рукой, еще раз проверил, не идет ли кто-нибудь за ним, опустился на колени и поставил лампу так, чтобы она освещала его сумку. Выбросив из нее все вещи, он нашел нож, распорол бок сумки, всунул руку в образовавшийся карман, вытащил оттуда что-то белое и наклонился к лампе. В слабом свете его лампочки появилась фотография жены. Волосы ее были распущены, она сидела на самом верху какой-то известковой горы, на фоне стены из зелени, и смотрела прямо в объектив, смущенная и оробевшая.

Ясек оглянулся, по лицу его струился пот. Он поймал себя на мысли, что ему очень хочется сбежать.

Мальчики стояли у запертых ворот шахты, ожидая отца. Увидев в глубине площади трех шахтеров, они приподнялись на цыпочки и приложили ручки козырьком к глазам. Три шахтера, умытые и переодетые, тяжело шагали к табельной. У запертых ворот стояли усиленные посты полиции. Шахтеры вошли под навес, бросили в пустое окошко свои жетоны. Ничья рука не протянулась к ним, два жетона лежали друг на друге, третий — отдельно. Мальчишки смотрели на шахтеров, выпучив глаза от удивления: они никак не смогли понять, почему их только трое. Старший подбежал сзади к тому, который торопливо шел вдоль стены.

— Дяденька Лесь!

Мужчина обернулся.

— А наш отец не выехал?

— Нет. Беги, скажи маме, что внизу началась забастовка.

Вихта стояла у окна и вглядывалась в терикон. У его подножия, на лугу, множество безработных, раздевшихся донага и образовавших несколько групп, загорали, играя в карты. Видно, они наняли старого Ахтэлика, потому что он сидел посреди и, держа между ног бутылку с пивом, играл на аккордеоне. Множество молодых женщин окружило его; лежа на траве, разомлевшие на солнце и размечтавшиеся, они подпевали аккордеону.

Неподалеку кучка мальчишек гоняла мяч.

Старики сидели на своей лавке: старый Лёмпа и четыре его ровесника, как всегда, выглядывали Ясека. Вдруг из-за угла выскочила Вихта и побежала навстречу сыновьям. Старики встали с мест.

Вихта бежала навстречу мальчикам, а они к ней — впереди старший, позади младший. Сквозь хор голосов, вторивших музыке Ахтэлика, до нее донесся голос старшего сына:

— Папа не выехал! Внизу забастовка!

Она остановилась, как вкопанная, широко разведя руки, и мальчики с разбегу упали в ее объятия, как спортсмены, достигшие финиша. Она приподняла их, прижала к себе и, обернувшись, увидела возле дома пятерых стариков, которые стояли, протягивая к ней руки.

Она опустила мальчиков на землю и крикнула Лёмпе:

— Забастовка! — а Манэка спросила:—Кто тебе сказал?

— Дяденька Лесь, когда из шахты выходил.

Старики окружили ее, мальчики держались за ее юбку. Она улыбнулась пенсионерам.

— Вот ведь дьявол! — пожаловался ей старый Лёмпа.— Мы же с ним вчера вечером говорили, а он нам ничего не сказал!

Одно за другим открывались в доме окна. Высунувшиеся в них женщины встревоженно спрашивали друг у друга, что случилось.

— Началась забастовка! — крикнула во весь голос Вихта.

От неожиданности все замолкли. На лугу заметили, что возле дома что-то происходит. Ахтэлик прервал свой концерт, мальчишки перестали гонять мяч. Кое-кто поднялся, направляясь к стоявшим у дома.

— Что случилось? — закричали с луга.

— На шахте забастовка! — снова крикнула во весь голос Вихта.

Люди онемели от изумления, и только один голос произнес громко:

— О, дьявол... Значит, началось.

Внизу кипела работа: каждая из групп обходила свой штрек, разыскивала в нем большие бочки для воды, подтаскивала к нише, где был кран и наполняла водой на случай, если бастующие будут отрезаны от земли.

Серша, сопровождаемый членами комитета, обходил все помещения внизу. Сверив ключи, которые были у него на связке, с теми, что висели в застекленном шкафу, он подбирал соответствующий ключ и открывал дверь за дверью: склад взрывчатых веществ, слесарную мастерскую, устроенную в бывшей конюшне, машинное отделение, расположенное рядом с подъемным стволом. Все двери Серша оставлял распахнутыми. Он что-то обдумывал на ходу и, остановившись, наконец, в одном из помещений возле клети, обернулся назад, крикнул для всеобщего сведения:

— Вот здесь, в этом месте, можно курить! Во всех других местах курить запрещается!

Шахтеры прервали работу. Те, что были подальше, занятые оборудованием сторожевых постов в глубине штреков, подошли поближе.

— Все помещения здесь теперь открыты, каждый может найти себе место, где спать, и устроиться на ночь как ему удобнее. Только в одно помещение входить запрещается, вот сюда, где лежат взрывчатые вещества!

Члены комитета разошлись по своим группам, чтобы выполнить задания. Группа Аугуста начала переворачивать вагонетки, устанавливая их вдоль стены, почти вплотную

друг к другу. Тот, кто первым бросил в вагонетку свои вещи, считался ее обладателем. Ясек уложил вещи в вагонетку, потом тщательно вымел ее и, наконец, попробовал улечься внутри. Убедившись, что помещался в ней только до колен, он стал вертеться так и этак, пытаясь устроиться поудобнее.

Все здесь, внизу, было в движении, словно кто-то воткнул в муравейник палку. Одни тащили из треков вагонетки, другие приносили доски и балки и складывали их в кучу или сколачивали из них лежанки, третьи ходили вокруг в поисках удобного для спанья места. Все что-то делали: кто-то вытаскивал из закоулков старую солому, оставшуюся еще от того времени, когда здесь были лошади, кто-то тащил из машинного отделения мешки, тряпки, паклю. Однако никто не располагался в помещениях, где можно было бы найти более удобное для сна место — улечься, например, возле теплых труб, возле машин или позади клети; все старались разместиться поближе к центру, где до того они сидели кругом — инстинктивная потребность быть вместе и чувствовать рядом локоть товарища заставляла их жаться друг к другу.

Серша сколачивал свои нары неподалеку от телефона и доски с выключателями и предохранителями — внутри покрытой бетоном ниши, где стояли пожарные принадлежности. Он вытаскивал из сумки разные мелочи и раскладывал их вокруг так тщательно, что казалось, будто он собирается поселиться здесь надолго.

Наконец люди стали укладываться, усталость давала себя знать. Назначенные дежурить, сопровождаемые старостами групп, отправились на свои посты. Постепенно все замерло, становилось все тише и тише.

Шахта казалась мертвой. Солнце красной лепешкой сползало за горизонт, последние лучи его еще лизали башню надшахтного здания, но все, что было ниже, уже поглощали густые сумерки. У ворот, возле стены стояла на улице небольшая группа женщин, заглядывавших через калитку проходной во двор. Полицейские попрятались где-то, и только один из них пересекал сейчас двор, направляясь к надшахтному зданию.

На крышах домов по противоположной стороне узкой улицы стояли между трубами или сидели на корточках мужчины и смотрели на шахту. Было тихо, безветрено. Все молчали. Луг перед поселком, как и скамейки вдоль домов, семейных общежитий, выходивших сюда стенами без окон, были пусты: нигде ни души. Только в окнах кухонь горел свет: шли семейные советы.

Ясек встал. Повсюду слышался равномерный храп. В глубине штреков мигали лампы дежурных и время от времени раздавался тихий свист, которым постовые давали знать, что не спят.

Вокруг Серши сидели члены комитета и шепотом разговаривали.

— Перед тем, как лечь спать, пусть каждый подумает, что делать дальше, как повести дело. Лично у меня разные мысли бродят в голове, но все-таки все надо обдумать спокойно и трезво.

Весь комитет — Буля, Груднёк, Вальтер Охман и даже Аугуст Моль сидели с угрюмыми и озабоченными лицами.

— Многое будет зависеть от того, что делается там, — указал пальцем вверх Груднёк.

— А ничего там не делается. Мы здесь ждем, а они там ждут, только они знают, что наше ожидание в сто раз хуже, чем ихнее,—пожал плечами Серша.

— Что касаемо меня, ей-богу, не знаю, что мне в голову придет, — усомнился вслух Аугуст.— Я, когда спать ложусь, только о бабах и думаю.

Молчаливый Буля рассмеялся:

— Вот петух! Знаешь, Аугуст, когда мы отсюда выедем, наш комитет закажет в складчину молебен за твою грешную душу.

Внезапно раздался резкий звук. Кто-то из дежурных бил по трубе. От неожиданности они вскочили на ноги. Звук шел из штрека, где дежурила группа Аугуста. Проснувшиеся шахтеры начали вскакивать со своих мест. Члены комитета направились к штреку, из которого шел сигнал тревоги.

— Спокойно, мужики! Спокойно! — говорил по дороге Серша, успокаивая тех, кто проснулся и встревоженно прислушивался к сигналам в штреке.

Антэк Шпуля в последний раз ударил болтом по трубе и стал пристально вглядываться туда, где в глубине штрека мелькнул огонек лампы. Подоспевшие к Шпуле члены комитета тоже изо всех сил вглядывались в темноту.

Лампочка вдали продолжала мигать. И хотя тишина стояла полная, никаких шагов не было слышно. Это означало, что по штреку шел кто-то, хорошо знавший работу под землей.

— Кто идет? — не выдержал Серша.

— Свой! — ответил издалека чей-то голос.

Ясек, стоявший за спиной Аугуста, узнал голос приятеля и, протолкавшись в первый ряд, радостно завопил:

— Эрвин! Ты же еще от того дерьма не отмылся, а уже в новое лезешь?!!

В темноте раздался громкий смех, минуту спустя появился и сам Эрвин. Он подошел к Ясеку и поздоровался с ним за руку. Ясек почувствовал в ладони яблоко. Эрвин окинул взглядом комитет, подошел к Серше и вручил ему сверток.

— Это вам от безработных. Мужик может ни есть, ни спать, но покурить должен.

— Эрвин! — только и смог произнести изумленный Серша.

Они повели его к подъемной клети, и хотя Эрвин ни с кем не здоровался и никто не похлопывал его по плечу, каждый, однако, по-своему приветствовал его, и видно было, что все его хорошо знают и любят. Он шел, улыбаясь, и вдруг, обернувшись назад, крикнул так, чтобы его слышали все:

— Мужики! Я пришел, чтобы сказать вам, что вы крепко нас обрадовали! Все наши наверху просто жуть как рады! Наконец-то кто-то взял быка прямо за рога. Может, вы и не понимаете, какое вы дело сделали, но наверху только об этом и говорят все до единого. И мы хотели, чтобы вы это знали. Вот почему я притащился.

Ясек стоял рядом с ним, спрятав яблоко в карман, и ждал, пока Эрвин закончит речь.

— Значит, ты не останешься здесь? — разочарованно спросил Ясек.

— Нет,— Эрвин оглянулся вокруг и заметил, что все удивлены его ответом.

— Мало того, что я «красный», так меня ведь давно выгнали с шахты. Правда же? А они только и ждут, чтобы к чему-нибудь прицепиться. На шахту и из шахты без конца грузовики носятся, полиции нагнали видимо-невидимо, полицейский на полицейском едет и полицейским погоняет. Даже власти после полудня съехались, видно, у них дела не так уж хороши. А кроме того, наверху я буду вам нужнее.

Серша взял Эрвина под локоть и стал проталкиваться с ним через толпу к своей нише. Вслед за ними двинулся весь комитет.

Ясек огорченно смотрел вслед удалявшемуся приятелю, ожидая, что тот хотя бы обернется, но Эрвин, по-видимому, забыл о нем.

Крыши домов были все заполнены людьми. На этот раз там разместилась преимущественно молодежь. У ворот шахты стояло несколько десятков женщин со свертками в руках. За ними, на другой стороне улицы стояли вдоль тротуара шахтеры из других смен. Видно было, что женщины пришли сюда по обязанности, а шахтеры из солидарности.

Издалека послышались звуки марша. Все изумились, потому что с той стороны, откуда доносилась музыка, подъезжало лишь два грузовика с полицейскими, которые стояли на открытых платформах плечом к плечу, и никакого оркестра нигде не было видно. Однако по мере того, как машины приближались, музыка становилась все громче.

Вдруг из-за домов появился оркестр, а за ним — демонстранты. Стоявшие у ворот подождали, пока грузовики с полицейскими проехали мимо, и вышли на середину мостовой.

Во главе демонстрации шел Эрвин в мундире повстанца*. За ним двигался оркестр и весь поселок «угледобытчиков»: все мужчи-

* Имеется в виду польский военный мундир, который носили и многие участники силезского восстания в 1920 году.

ны, женщины и дети, все старики и старушки, даже домашние животные — собаки, козы, две клячи, одна обезьянка и несколько попугаев. Жители землянок все до единого вышли на демонстрацию и шествовали, выставив напоказ всю свою нищету. Маленькие ребята катили вслед за демонстрацией тачки на двух и четырех колесах, в которых сидели самые маленькие детишки. Все демонстранты стучали по каким-нибудь кастрюлям и сковородкам, создавая невероятный шум, точно хотели пробудить на своем пути все и вся от летаргического сна. В домах открывались окна, люди выбегали на улицу и присоединялись к демонстрации.

Колонна остановилась у ворот шахты. Эрвин пошептался с дирижером и дал рукой знак не прерывать музыки.

В это время с другой стороны подошла группа стариков во главе с Лёмпой. Они окружили Эрвина.

— Хорошо, что вы пришли,— обрадовался старикам Эрвин. — Мы сейчас пойдем с делегацией. Пригодилась бы еще какая-нибудь мамаша с орденами.

Из открытого люка на крыше появилась светлая головка Манэка. Он вылез на крышу и подал руку Ёргусю. Держась за руки, мальчики добрались до верха крыши и, пробравшись между ногами взрослых к самому краю крыши, взглянули вниз. Шахта была видна отсюда как на ладони. Посреди площади соскакивали с грузовиков и строились полицейские.

У ворот росла толпа. Она становилась все больше и гуще. Теперь уже помимо оркестра звучал и стройный хор угледобытчиков, выводивших свою любимую песню:

Шел я с шахты домой,
Плелся еле-еле,
Вижу — ангел с трубой
В вышине белеет.
Он играет, поет,
Сказывает сказки,
А мои дети жрут
С голоду замазку...

Эрвин протиснулся через толпу к воротам, ведя за собой жену Серши в нарядном национальном костюме с нитками бус и большим орденом Золотого Креста на груди и старого Лёмпу, который шел, высоко подняв голову.

Под землей завтракали. Каждый развернул остатки своей еды. Сидели близко друг к другу, молча жуя и запивая бутерброды остатками кофе, принесенного из дома, или водой, зачерпнутой из бочек.

Ясек прошел между шахтерами, подошел к бочке с водой, погрузил черпак и наполнил водой свою пивную бутылку.

Серша сидел возле ящика и переписывал что-то на большой лист бумаги, то и дело поглядывая на лежавшую рядом мелко исписанную бумажку. Поплевывая на карандаш, он старательно выводил буквы. Наконец, Серша обернулся и громко сказал:

— Надо послать ходока в департамент горной промышленности, в Варшаву. По-моему, должен поехать Груднёк, потому что он лучше нас всех говорит по-польски*, и уже побывал там два раза. — Серша посмотрел на шахтеров, чтобы проверить, достаточно ли убедительно это звучит для них.— Ну, как? — Никто не возражал.— Когда в Варшаве узнают об этой ихней подлости, они нас поддержат и утрут нос всем этим немецким господам.

Петиция пошла кружить по рукам, от одного к другому, каждый из шахтеров подписывался под ней, отчего на листе выстраивались ровные столбики фамилий.

Когда все подписались, Серша свернул петицию, тщательно завернул ее в бумагу и вручил Груднёку.

— По вопросу денег договоришься с Эрвином, других людей избегай и вообще делай вид, что ты дурак дураком,— посоветовал он.

Внезапно прозвучал сигнал тревоги: дежурный изо всей силы бил по трубе. Все бросились к первому штреку. В темноте мелькали огоньки. Шахтеры взяли в руки трубы и ломы, готовясь к самым худшим неожиданностям. В довершение ко всему позади них начал звонить телефон. Серша подтолкнул Охмана в сторону телефона, а сам пошел к дежурному посту, чтобы первым встретить опасность.

Спустя минуту из темноты вынырнул Лесь, который вел за собой группу шахтеров — человек пятьдесят. Нагруженные лампами

* Силезцы говорят на диалекте, сильно отличающемся от языка остальной Польши.

и шахтерскими сумками, они были мокры от пота и тяжело дышали. Серша не верил собственным глазам. Бастующие отодвинули с дороги ящики и поспешили навстречу прибывшим. Они поснимали с них рюкзаки, взяли из рук тяжелые шахтерские сумки и повели к подъемному стволу, где воздух был почище. Лесь неуверенно остановился возле Серши.

— Юзек, я тебе добровольцев из других смен привел. А Эрвин прислал вам привет и все эти мешки. Они с ребятами всю ночь ходили по домам, собирали,— Лесь протянул Серше пачку писем.— А еще он велел тебе особо сказать, что на шахте появился какой-то майор Суханек.

Охман, закончив разговор, повесил трубку и крикнул:

— Серша, сверху едут сюда!

Серша пожал Лесю руку, поискал глазами Груднёка:

— Алоиз, подожди-ка, не ходи! — крикнул он и начал пробираться между людьми к Груднёку.

Прибывшие сели отдохнуть возле стен.

— Мужики, всем привести себя в порядок и сесть по своим местам! — скомандовал на ходу Серша.— Нечего им показывать, что мы очень заинтересованы.

Все бросились выполнять его приказание. Аугуст, Ясек и еще несколько человек быстро попрятали рюкзаки и сумки пришедших, сунув их в помещение склада со взрывчатыми веществами.

Подъемная клеть двигалась вниз. Серша вместе с членами комитета стоял у ствола, ожидая ее прибытия. Когда представители дирекции вылезли из клети, Серша заметил, что все еще держит в руках пачку писем, принесенных Лесем, и быстро спрятал их.

Трое мужчин, выйдя из клети, внимательно смотрели вокруг, явно оттягивали начало разговора, исследуя, по-видимому, настроения шахтеров.

— Вопрос есть, ганц айнфах...* — начал Малич.— Директор ждет наверху забастовочный комитет. Остальные может оставайся внизу.

* Совсем простой, несложный.

Серша взглянул на людей у стены, на Леся с его добровольцами и улыбнулся. Буля, Аугуст, Вальтер, Охмани и Груднёк с удивлением смотрели на него. Их поразило, что он так спокоен и уверен в себе.

— Правлений изменил свой мнение, вы сумель их упросить, и она пошел вам навстречу,— мучительно произносил по-польски Малич, помогая себе руками.

— А вы от нашего имени поздравьте правление с тем, что директору удалось заполучить майора Суханека. Это же самый лучший специалист по ликвидации забастовок!

Немцы от удивления лишились дара речи, Малич будучи уже не в силах вспомнить ни единого польского слова, начал говорить по-немецки:

— Ди полицай хат мит майнем ауфтраг нихтц цу тун!*

— Полицай не полицай, а мы отсюда не выедем, покамест вот здесь,— Серша показал на то место, где стоял Малич,— не будет подписано заявление правления и дирекции, что, во-первых, они не зальют шахту, а во-вторых, что ни один человек не будет уволен с работы!

— Ах так! Но правлений вам предостерегайт, что он дольжен пользовать острый мера.

— А мы вас предостерегаем, что все равно будет по-нашему, потому что на нашей стороне справедливость.

— Зи зинд им ирртум**,— Малич повернулся и направился вместе со своей свитой к подъемной клети.

Как только они отбыли, Серша подошел к Груднёку и шепнул, потянув его за рукав:

— Алоиз, Христа ради, вали быстрей в Варшаву! Эрвин тебе поможет. Ну, давай, парень, ни пуха тебе, ни пера...

Аугуст надул футбольный мяч. Ясек сжал его с двух сторон, чтобы проверить твердость, потом они сообща зашнуровали мяч, остальные расчищали поле для игры, устанавливали ворота.

Возле подъемной клети, где было светлее

* Полиция не имеет никакого отношения к тому, что мне поручили.

** Вы заблуждаетесь.

всего, лежали распакованные рюкзаки. Серша наблюдал за тем, как несколько человек разворачивали вынутые из рюкзаков свертки и сортировали их содержимое, отделяя продукты, которые могут лежать подольше, от тех, которые надо было съесть в первую очередь. Управившись с этим делом, они начали делить продукты на порции.

— Сколько же нас здесь?

— Двести сорок три, нет двести сорок два, потому что Груднёк-то ушел,— сказал Серша.

В это время «футболисты» разделись, оставшись только в кальсонах. Аугуст встал возле одних ворот, Ясек — возле других, команды — в середине поля. Буля свистнул, и матч начался. Через минуту все уже кипело вокруг, поднялась страшная пыль, мяч переходил от ноги к ноге, игроки приблизились к воротам Аугуста, Хуберт уже намеревался забить гол, но Аугуст бросился ему под ноги в самую ответственную минуту и схватил мяч в руки. Когда он поднялся с земли, он был черный, как негр. Аугуст точно направил мяч на среднего нападающего, тот принял его головой и, спустив на правую ногу, быстро направил в ворота Ясека. Ясек напрягся и кончиками пальцев достал в воздухе мяч, выбив его за ворота.

— Угловой! — крикнул Аугуст из ворот напротив.

Ясек подал мяч ближайшему защитнику, тот бросился, как танк, ведя мяч к воротам Аугуста, и все игроки кинулись за ним. С минуту все они мчались, как безумные, но вдруг начали по очереди останавливаться, задыхаясь и извиваясь. Двое игроков упали на землю. Серша подбежал к мячу, схватил его и заорал на футболистов:

— У вас что в голове, опилки, что ли? Я же вам говорил, что это не маевка. Говорил или нет?

Все игроки, кроме Аугуста и Ясека, держались за стены и тяжело дышали. Один из парней продолжал лежать на земле. Аугуст поставил его было на ноги, но он снова упал. Тогда они вдвоем с Ясеком подняли его и перенесли на ближайшую лежанку. Парень тяжело дышал и не открывал глаз. Аугуст вылил на него целую кружку воды. Но и это не помогло. Аугуст растерянно оглянулся.

— Серша, — смущенно пробасил он, — пойди-ка сюда. Хельмут у нас тут сознание потерял.

Серша склонился над Хельмутом и пощупал его лоб.

В тени, возле вентиляционного окошка, стоял, опираясь о стену и с трудом дыша, Алоиз Груднёк. Закрывая глаза руками, он пытался набрать в легкие побольше чистого воздуха. Нащупав возле стены траву, он нарвал ее, приложил к глазам и долго стоял так, прежде чем смог двинуться с места. Наконец, он поплелся вдоль забора, но едва дошел до угла, как увидел отряд полиции. Они шли в его сторону через поле, шагая гуськом по тропинке. Он бросился наутек, перебежав через небольшую площадь, заполненную старым железным ломом.

Среди полной тишины открылись ворота. Полицейские выбежали на улицу и выстроились цепью перед онемевшей от удивления толпой, которая расступилась, давая дорогу въезжавшей в ворота карете «скорой помощи».

Через двор, от дома дирекции шествовала к воротам делегация: Эрвин, за ним жена Серши и старый Лёмпа. Рядом шел чиновник в черном костюме. Они смотрели вслед санитарной машине, которая, пятясь задом, подъезжала в этот момент к подъемному стволу. Оттуда же, по направлению к ней, несколько человек тащили носилки с Хельмутом. Врач на ходу открыл двери санитарной машины.

У ворот стоял большой отряд полиции. Снаружи гудела толпа. Делегаты начали протискиваться между полицейскими. Когда они, наконец, выбрались на улицу, вокруг мгновенно воцарилась тишина.

Старики пододвинули Эрвину свои табуретки, он влез на одну из них и закричал, обращаясь к толпе:

— Хельмуту Лёху стало плохо. Его везут в больницу, это раз. А теперь второе: дирекция приняла нашу делегацию. Мы договорились, что раз в сутки сможем передавать

нашим сухой провиант и теплый суп, а также письма от семей!

Женщины радостно заголосили и бросились по домам, готовить мужьям еду. Толпа быстро таяла, растекаясь во все стороны. Старики и «угледобытчики» окружили Эрвина.

— Объявите сбор лекарств, продуктов для супа, жестяных мисок и ложек,— распорядился он.— Надо обойти все дома и собрать штук 200, а мы с Лёмпой договоримся с польскими колбасниками и пекарями.

Аугуст и Буля сидели среди ящиков со взрывчаткой, перед ними была разложена белая бумага — они сочиняли песню.

— Давайте-ка, мужики, сочините наш собственный революционный гимн,— сказал им Серша.— Этой песней мы будем встречать день и прощаться с ним. А те, наверху, пусть знают, что мы здесь, внизу, живы.

Шахтеры сидели небольшими группами и тихо разговаривали или играли в карты. Большинство из них, однако, сидело задумавшись, неподвижно глядя в потолок.

Ясь дремал на своей лежанке, повернувшись ко всем спиной. Когда он открывал глаза, перед ним был уходивший в темноту штрек, поперек которого стоял большой ящик и виднелась падавшая от маленькой лампочки тень дежурившего на посту шахтера.

— Какой у нас нынче день? — громко спросил Серша.

— Воскресенье. Двадцатое. Я нынче на ярмарку собирался...

— Четырнадцатая годовщина второго восстания,— сказал Серша.— До чего же время бежит!

— Да, годы-то идут, а мы все ни с места... — вздохнул пожилой шахтер.

— А когда вы хоть куда-нибудь с места-то двигались? — вмешался молодой шахтер. — Когда восстание было, что ли? Ну, устроили вы его, это свое восстание, постреляли маленько, побегали по полям да по лесам вокруг. А что толку-то? Взять хотя бы Эрвина — ведь самый главный повстанец был, можно сказать, настоящий король польский,— а и тот пять лет уже с голоду подыхает! Королем нищих стал: вон, позавчера ему корону из дерьма надели! Сперва ихние колодцы позаливали, а теперь наши шахты залить хотят. «Польское золото, польское золото» — затопят тут все, а нас выкинут, как шлак, и привет!

— Ну, нет. Я с тобой не согласен. Все-таки мы свое дело тогда сделали,— возразил Серша.

— И что с того? Ни эти ваши тогдашние восстания, ни мы теперь со своей забастовкой не нужны Польше! Да и вообще все эти барахляные заводы и шахты, на что они ей! Наверху все равно господами немцы сидят, а вся разница только в том и заключается, что раньше их немецкая полиция охраняла, а теперь польская! Вот и весь рай, какой вы завоевали!— молодой шахтер выпалил все, что у него было на душе, но вдруг смутился, заметив, что все смотрят на него, и, отойдя к стене, уселся на своей лежанке.

Все снова собрались вокруг телефона. Серша, набрав номер и послушав с минуту, положил трубку на ящик и кивнул собравшимся. Охман поднял руку, давая знак, что можно начинать, все набрали побольше воздуха в легкие, и раздался громкий, могучий хор:

В этой земле наш пот и труд,
Нет, мы не бросим шахты,
Вынесет наш силезский люд
Пытки немецкой шляхты.
Голод и боль стерпеть чтоб смог,
Дай ему силы, бог!
Дай всем нам силы, бог!

Когда последний куплет был пропет, Серша повесил трубку. Все стояли и продолжали ждать, точно должно было последовать что-то еще. Вокруг было тихо, у выхода из каждого штрека мелькали слабые огоньки, виднелись фигуры дежурных.

От поселка к террикону шла группа людей: жена Ясека, ее мальчики, пенсионеры и их жены. Все были одеты по-праздничному, женщины шли в национальных костюмах. Каждый держал в руках какой-нибудь сверток или табуретку.

Позади первого длинного дома, сразу же у ворот шахты, люди Эрвина мастерили печи

для варки еды. Неподалеку сидели на табуретках старые бабки и чистили картошку. Со всех сторон к ним тянулись цепочки людей — семьи бастующих принесли картофель и овощи, которые ссыпали в общую кучу. Несколько человек чистили в стороне два огромных котла. Из окон дома передавали в ведерках воду. Под одним из котлов уже разжигали первые поленья.

На длинных столах возле маленьких хлевов несколько женщин раскладывали принесенные продукты.

Появились люди Эрвина. Они везли на своих тачках груды металлических мисок и овощи, которые еще не обсохли от сырой земли.

На ступеньках дома уселся оркестр и начал играть. Все, кто не был занят работой, переходили по другую сторону дома, поближе к воротам шахты, и стояли там, построившись рядами: демонстрировали свою солидарность с бастующими.

Эрвин вел Алоиза Груднёка через поле. Из-за горки показался щит вентиляционного ствола. Они легли на землю и поползли к стволу. Когда до него оставалось несколько метров, Эрвин приложил к глазам бинокль.

Вентиляционный ствол был окружен полицией. Много полицейских бродило и по площади, даже на крыше сидел полицейский, который следил за окрестностью.

— Все так и есть, как ты думал,— шепнул Эрвин Алоизу и передал ему бинокль.— Надо обмозговать, как их обойти.

Алоиз взглянул в бинокль, отложил его, вздохнул и поглядел на свой праздничный костюм:

— Придется снять. А то ведь он у меня один-разъединственный.

Они пошли правее, через старое поле, где меж тростника и татарского сабельника тянулись по перекопанной земле ржавые рельсы. Под ногами хрустел мелкий гравий. Возле песчаного края огромной, как после гигантского взрыва, воронки, торчала кирпичная будка. Осторожно выглянув из-за нее, они юркнули в воронку. Алоиз начал раздеваться, а Эрвин, сняв пиджак, принялся разматывать толстую веревку, которой был подпоясан. Обменявшись одеждой, Эрвин велел Алоизу наклониться и стал обматывать его своей веревкой от подмышек до пояса. Сделав последний виток, он символически шлепнул Алоиза по заду, и тот начал опускаться на дно воронки. Эрвин держал веревку и постепенно отпускал ее. Достигнув дна, Алоиз остановился. Тогда по его следам стал спускаться вниз Эрвин, а Алоиз страховал его до тех пор, пока тот не встал рядом с ним.

В двух шагах от них зияло темное отверстие ямы. Алоиз, сев на краю, опустил туда ноги. Эрвин уперся покрепче и снова начал постепенно отпускать веревку, к которой был привязан его товарищ. Алоиз медленно, потихоньку раскачиваясь от одной стены колодца к другой, исчезал под землей.

Эрвин отпускал веревку до тех пор, пока не услышал снизу голос:

— Есть!

— Нашел? — склонился над пропастью Эрвин.

— Нашел!

— Не истерлись? Выдержат?

— Выдержат. Давай, Эрвин! — гудел внизу голос Алоиза.

— Ну тогда держись! Через час будешь уже у наших. Я тебе сейчас сброшу веревку, а то вдруг там какая-нибудь ступенька истерлась. Прижмись к стене, чтобы веревка не ударила.

— Ладно, бросай!

— Держи!

Эрвин бросил веревку в яму, постоял еще несколько минут и начал выбираться наверх.

Старики, сидевшие на самом лучшем месте, видели все, что происходило возле ворот шахты. В то же время им было видно все, что происходит по другую сторону стены, во дворе шахты. Старый Лёмпа сидел далеко впереди остальных, держа на коленях ящик, который был заполнен письмами. Мальчики Ясека подойдя к нему, бросили в ящик письмо для отца.

Котлы были уже установлены над кострами. Наскоро сложенные печки густо дымили,

выпуская огромные черные клубы, бабы в фартуках мешали в котлах огромными поварешками.

Оркестранты играли в карты. Вдруг они бросили их, схватили свои инструменты и с явной торопливостью начали играть: во двор вошел Эрвин. При виде его какая-то женщина из квартиры внизу крикнула:

— Эрвин! Твой мундир здесь! На, держи!— и протянула ему в окно мундир. Задремавший было Лёмпа проснулся от ее крика, ящик с письмами выпал у него из рук, бумажки рассыпались на ветру. Старики и дети бросились собирать их. Лёмпа, пытаясь скрыть смущение, поспешил наброситься на Эрвина:

— И куда это ты запропастился? Со вчерашнего дня исчез! Мы тебя нынче с самого утра ищем, а тебя нет нигде.

Эрвин рассмеялся, но ничего не сказал, чтобы не огорчать старика, которому и так было неловко. Приоткрыв дверь ближайшего хлевика, он вошел в него и начал переодеваться. К дверям хлевика подошли оба сына Ясека и стали смотреть на Эрвина, не отрывая глаз.

— Вы чего, ребята? Не видели, как мужик переодевается, что ли? — подмигнул им Эрвин.

— Мы отцу письмо относили,— ответил старший и, помолчав, робко спросил: — Эрвин, а наш папа когда выйдет?

Возле подъемной клети царило всеобщее веселье. Аугуст в качестве судьи стоял с часами в руках, а перед ним вытянулся длинный ряд шахтеров, делавших стойку на голове. То и дело кто-нибудь не выдерживал и выходил из соревнования.

— Ничего, ребята,— утешал их Аугуст,— вот вылезем наверх, сможете на ярмарках факиров изображать. Пусть хоть в землю закапывают, мы теперь ко всему привычные.

— Жалко, те, из управления этого не видят, может, они помягче бы стали! — улыбнулся Серша, стараясь поддержать всеобщее хорошее настроение.

На головах стояло человек сорок, и хотя некоторые подрыгивали ногами, остальные держались ровно и неподвижно. Дежурный на втором штреке, увлекшийся этим забавным состязанием, не заметил подошедшего Алоиза Груднёка. Лишь когда тот перелез через ящик, он хотел было поднять тревогу, но узнал его и снова стал смотреть на соревнующихся.

Незамеченный людьми, Груднёк вошел в толпу и испугал тех, кто стоял с краю. Однако Альберт узнал его и громко крикнул:

— Алоиз Груднёк пришел!

Все вскочили со своих мест, те, что стояли на головах, перевернулись, как по команде, с головы на ноги. Груднёк выглядел ужасно: одежда на нем висела клочьями и весь он с головы до ног был облеплен какой-то черно-желтой грязью. Аугуст, глядя на него, не мог прийти в себя от изумления.

— Да ты что, через Латинскую Америку к нам пробирался, что ли?

Вокруг них собрались все шахтеры, даже те, что находились в самых дальних уголках. Груднёк подошел к Серше, они молча посмотрели друг на друга.

— Ну, чего ж ты молчишь, давай рассказывай, как дела! — нетерпеливо воскликнул Ясек.

Серша, как видно, уже все понял, он кивнул Груднёку — рассказывай, мол. Груднёк обернулся к людям, выплюнул остатки песка изо рта и сказал совершенно обычным голосом:

— Министерство горной промышленности в Варшаве так же, как и правление шахты, считает, что мы должны выехать наверх и требовать своего наверху.

— Значит, они их поддерживают, а не нас? — изумился Альбин.

— Выходит, так. Как ни верти, а богач, хоть он и немец, им все равно ближе, чем свой брат-поляк, раз он рабочий,— хмуро констатировал Груднёк.— Они меня там на все корки допрашивали да расспрашивали, и все втолковывали мне, что наши действия, мол, незаконные, а государство, мол, для того и существует, чтобы закон охранять. То, что вы затеяли, говорят, ничего общего с законом не имеет. Ну и так далее.

— Вот так заступились за нас родимые польские власти! — ядовито заметил Альберт.

Ясек стоял огорченный, как и большинство людей вокруг. Надежда оставляла их. Они расходились по своим углам, точно стыдясь друг друга, и уже спустя минуту там, где только что было столько народа, остались стоять лишь члены комитета да Альберт с Ясеком.

Груднёк порылся за пазухой и вытащил сверток промокших бумаг. Встряхнув их, он извлек из середины газету:

— В утешение я вам варшавскую газету привез. Здесь на первой странице есть про нас статья. Вот! «Драконовские меры акционерного общества А. Г. Тиель и К°. Героическая забастовка на шахте «Зыгмунт»,— громко читал Груднёк.— Есть даже фотография! Наших баб сняли, как они у ворот стоят. Вон, Ясекова жена впереди всех стоит. Можете почитать газету, когда высохнет,— он осторожно развернул газету, подошел к подъемному стволу и перевесил ее через перильце.

Альберт подошел к членам комитета, усевшимся рядком возле Серши.

— Ну, и чего вы так сидите? Что, мы вас для этого что ли выбрали?

— Альберт,— серьезно ответил ему Серша. — Чего вы от нас ждете, я и сам знаю. А вот чего ждать от таких, как ты, этого я еще не знаю! Об этом-то мы тут и ломаем голову.

— А я так скажу: после того, что мы тут узнали, надо объявлять голодовку, и все тут! Ежели нас польское правительство не поддерживает, значит, оно глупее нас. И вообще ему, как видно, наплевать на нас.

— В первый раз я с тобой согласен,— улыбнулся Серша. Вокруг них стали собираться люди, все внимательно слушали то, что говорил Альберт.

— Сколько же можно позволять делать из себя дерьмо! — продолжал со злостью Альберт.— Все четырнадцать лет после восстания они только и делают, что топчут нас и издеваются над нами как хотят. Нет, что ли? Но когда-то ведь это должно кончиться! И если мы сами за это не возьмемся, так нам даже господь бог не поможет.

Альберт обернулся к собравшимся возле него шахтерам и спросил:

— Ну, что вы на это скажете, мужики?

— На что на это? — угрюмо спросил кто-то.

— Да на то, что хватит уже терпеть! — вмешался Аугуст.— Лично я считаю, что надо порвать все отношения с верхом, начать голодовку и твердо держаться до конца. Не вылезать же нам теперь! На нас уже вся Польша смотрит, во всяком случае, все рабочие и вообще все порядочные поляки. Не можем же мы теперь ихнюю веру в нас обмануть и сдаться на милость своих хозяев! Вон об об этом и в газете пишут.

— Так как, сдаемся или нет? — спросил Серша.

— Нет! Не сдаемся! — ответили шахтеры.

— Кто иначе считает?

Все молчали. Серша подождал еще с минуту, потом взглянул на часы.

— Значит, я так вас понимаю: с этого часа началась голодная забастовка, и мы не принимаем ничего, ни еды, ни питья. Спасибо вам за то, что вы решили идти к нашей цели такой прямой дорогой.

Он подошел к телефону. Все собрались возле аппарата. Ясек протиснулся в первый ряд, поближе к висевшей рядом газете. Аугуст поднял руку и дал знак. Грянул хор:

Милостей от судьбы не ждем,
Хлеб свой в борьбе добудем.
В бой за свободу мы пойдем,
Силой ее добудем.
Чтоб вольным стать народ наш смог,
Дай ему силы, бог!
Дай всем нам силы, бог!

Песня заполнила все помещение, понеслась по штрекам в глубину шахты. Она загремела и во дворе шахты, где суетились полицейские, и над толпой женщин, которые стояли у ворот, и над крышами домов, заполненными людьми, и над красным терриконом, за которым виднелся пустой поселок Ясека...

Расходились в тишине. Ясек протянул руку за просохшей уже газетой. И, подойдя туда, где было светлее всего, начал читать статью.

— Ясек, читай-ка вслух,— крикнул кто-то из темноты.

Ясек уже набрал воздуха в легкие, чтобы начать читать, когда они услышали вдруг грохот клети и почувствовали движение воздуха в подъемном стволе. Все замерли на своих местах: впервые никто не вышел гостям навстречу.

Клеть доехала и остановилась. Никто не выходил из нее, не было видно и голов людей над дверцами. Ясек подскочил к ней и раздвинул засовы.

На дне клети стоял огромный котел, из которого шел пар. В ноздри Ясеку ударил запах вареных овощей, гороха и копченой свинины. Он отскочил назад, и все увидели котел. Вокруг разнесся знакомый запах горохового супа. Наступила такая тишина, что было слышно, как в глубине штреков под напором земли трещат балки.

Люди не могли оторвать глаз от котла, из которого бухал пар, от горы мисок, буханок хлеба и ящика, полного писем. У многих задвигались кадыки, выступил густой пот на лицах, кое у кого так громко заурчало в желудках, что могло показаться, будто где-то рядом течет река.

Альберт вдруг побежал в глубину штрека. Ясек бросился за ним. Альберт перескочил через ящик возле трубы, но тут же согнулся и начал извиваться в конвульсиях: его рвало желчью.

Наконец они привыкли к этому запаху. Несколько человек даже подошли поближе — хотелось хотя бы поглядеть на то, что теперь было им недоступно.

— Черт подери, вот не везет! Не могли на полчаса раньше прислать! — буркнул Август и со злостью задвинул дверцы клети.

Клеть постояла еще несколько минут и поехала вверх. Люди провожали ее, облегченно вздыхая от того, что муки их наконец прекратились.

Доехав до верха, клеть остановилась. Эрвин и Лёмпа отдернули ее засовы и застыли в изумлении.

Офицер полиции, а за ним еще два полицейских подошли поближе. Эрвин и Лёмпа понимающе переглянулись, после чего махнули своим, чтобы те тоже подошли к клети. Они сообща вытянули котел, потом ящик с письмами, хлеб и миски и, погрузив все на свои тележки, двинулись в обратный путь. Они пересекли пустую площадь, миновали пулемет, который на минуту привлек внимание Эрвина, и прошли через кордон полиции в ворота. Толпа женщин на улице расступилась перед ними, давая им дорогу. Жена Ясека заглянула в котел и, потянув за руки своих мальчиков, подошла к Эрвину, который шел за тележкой с котлом. Не успела она и рта раскрыть, чтобы спросить его, что случилось, как раздался истошный бабий крик:

— Затопили их! Затопили!

Толпа женщин заколыхалась, завыла. Эрвин вскочил на тележку и закричал что было силы:

— Тихо! Стойте!

Мгновенно воцарилась мертвая тишина.

— Мужики начали голодовку! Теперь они уже ни перед чем не остановятся!

Женщины бросились к воротам и стене, окружавшей шахтный двор, и, вопя, визжа, крича, стали дубасить кулаками и ногами по железным воротам.

Тележки с едой протиснулись через толпу и въехали во двор, на то самое место, откуда перед тем отправлялись к шахте. Возле печей сидели отдыхавшие после работы кухарки. Увидев полный супа котел, они в изумлении вскочили...

— Что же, они не могли поесть сперва? И что за глупые мужики! — охали женщины, окружив котел с супом.

Вдруг из-за угла дома выбежали люди. За ними топали полицейские. Толпа что было духу удирала во все стороны. Несколько старых женщин, запутавшись в длинных крестьянских юбках, упали. Полицейские, не останавливаясь, перескакивали через них, и, размахивая палками, продолжали разгонять толпу. Эрвин подхватил стоявших рядом малышей Ясека и побежал, обгоняя всех. Вихта — за ним. Они выбрались на тропинку позади хлевов и начали взбираться вверх, на гору. На самом верху Эрвин поставил мальчиков на землю, подал руку Вихте и оглянулся назад.

Полицейские, орудуя возле семейных общежитий, лупили палками направо и налево, переворачивали котлы, раскидывали в стороны тележки, ломали печи.

Эрвин дважды коротко и резко свистнул, и спустя минуту возле него уже показались первые «угледобытчики», которые подходили со всех сторон.

«Бой» внизу угасал. Полицейские возвращались на шахтный двор. Семейные общежития производили впечатление вымерших. Из опрокинутой печи шел дым. Возле пролитого супа стали собираться куры, которые спокойно и равнодушно клевали в луже горох.

Внизу, возле подъемного ствола, было пусто, только издалека доносился стук кирок и топоров, слышались покрикивания: шахтеры строили баррикады, а точнее — наглухо забивали штреки в тех местах, где до сих пор были дежурные посты. Они отрезали себя от внешнего мира. Работа шла во всех трех штреках. Шахтеры тащили из глубины штреков балки или подвозили их на тележках и, вбивая их вертикально, строили плотные стены. Движения их были точными и экономными, все помогали друг другу. Работа шла безмолвно, хотя и чувствовалось усилие в ее равномерном ритме.

Ясек и Аугуст, как самые высокие, подавали балки вверх, где их принимал Альберт.

На тележке, возле клети, лежал почти совсем голый, прикрытый какими-то тряпками, Алоиз Груднёк. Его трясло, он стучал зубами. Из штреков начали появляться полуголые, измазанные углем и липкие от пота шахтеры. Доплетаясь до своих лежанок, они падали на них от усталости.

Серша с тревогой смотрел на них. Подойдя к Алоизу Груднёку, он нагнулся над ним.

— Ну как ты?

— Ничего, обойдется. Все будет в порядке.

Серша дотронулся до его лба, вздохнул и вернулся на свое место. Сняв со стены свои часы-луковицу, он старательно завел их.

Вихта сидела с мальчиками на верху терриконa и смотрела на мертвую шахту. Люди попрятались по домам, но стояли за окнами и не спускали глаз с неподвижных колес копра.

Из-за домов вышла колонна мужчин во главе с Эрвином. Они везли полные камней тележки, у большинства торчали за поясом большие рогатки. Оставив возле каждой из дверей длинных домов по тележке, мужчины с рогатками распределились на группы, соответствовавшие количеству дверей, и набрав из тележек полные карманы маленьких, отшлифованных речных камешков, исчезли в домах. Другая группа мужчин разбилась на кучки, которые притаились у каждого из углов домов, держа в руках длинные просмоленные куски цакли. Все они смотрели на Эрвина, ожидая от него какого-то сигнала. Он подождал, пока все мужчины с рогатками разошлись по домам, а тележки были спрятаны за хлевами, что стояли позади домов, и вошел в один из домов.

Забравшись на чердак, он посмотрел вокруг. У каждого окошка стоял на коленях человек с рогаткой и раскладывал возле себя камешки. Эрвин отодвинул одного из них и выглянул в окошко: внизу, вдоль стены шахтного двора ходили туда и обратно полицейские, его собственные же люди, стоявшие по углам домов, напряженно смотрели на дверь, из которой он должен был выйти.

Как только Эрвин появился на улице, все, державшие паклю, одновременно положили ее на землю. Он дважды свистнул. Тогда они подожгли свои вонючие факелы. Эрвин снова дважды свистнул, и они, сорвавшись со своих мест, помчались к стене, окружавшей шахтный двор. Они бежали на равном расстоянии друг от друга и по команде Эрвина «бросай!» с ходу перебросили свои факелы через стену.

Полицейские ринулись от стены, тогда мужчины, засевшие на чердаках, натянули свои рогатки и выпустили первые камни: мелкие, как пыль, они летели со всех чердаков семейных общежитий.

Полицейские в панике удирали в глубь площади. Навстречу им от здания дирекции бежал офицер, который, увидев дым над забором, начал что-то орать и, вытащив из кобуры пистолет, выпустил в воздух всю обойму. Продолжая кричать, он побежал к воротам. Часть

полицейских, придя в себя, бросилась за ним, другие, оставаясь на площади, начали палить из винтовок в воздух.

Люди Эрвина гуськом выбегали из домов и исчезали за хлевами.

Когда первые полицейские во главе с майором Суханеком вбежали во двор между общежитиями, там уже не было ни души. Майор разослал своих людей по чердакам, а сам направился к хлевам. Глазам его предстали лишь пустые сараи и пустые склоны террикона. Пусты были даже мусорные ямы. Но стоило ему вернуться во двор, как повсюду появились неизвестно откуда вынырнувшие люди.

Вдали показалась толпа женщин с маленькими детьми на руках: это шла на смену мужьям женская половина поселка «угледобытчиков». С другой стороны, из поселка Ясека также приближалась толпа женщин и детей, которую вел старый Лёмпа с товарищами.

Полицейские, пятясь, начали отступать к шахтному двору, торопясь добраться до ворот раньше женщин. По дороге из города к шахте также двигалась огромная толпа людей.

Сверху это выглядело так, будто к шахте, как к святому месту, со всех сторон направляются пилигримы.

Возле подъемного ствола до самого потолка высилась деревянная конструкция. На самом верху ее Аугуст, Ясек, Антек и Буля вбивали огромный крюк в нишу подъемного ствола, на котором должно было повиснуть приспособление, блокирующее движение клети.

Они полностью отрезали себя от мира.

Вокруг собрались почти все шахтеры, которые приглядывались к их последним работам.

Вальтер Охман дотронулся до плеча Серши и, когда тот оглянулся, многозначительно кивнул ему в сторону штрека. Они осторожно отошли назад, стараясь, чтобы никто не заметил их ухода, и, дойдя до третьего штрека, быстро пошли вперед. Вальтер довел его до самой баррикады, где, посветив лампой, указал на двух скорчившихся на земле людей.

Серша дотронулся до них, но они со злостью дернулись в сторону. Оба мужчины держались за животы и извивались от боли. В одном из них Серша узнал Альбина. Вальтер обменялся взглядом с Сершей и пошел обратно. Серша нагнулся над лежавшими:

— Мужики, встаньте.

Они не реагировали, но спустя минуту Альбин схватил ближайший камень и швырнул его в Сершу. Серша не успел уклониться и кусок угля попал ему ниже левого глаза. Уголь рассыпался, а по щеке начала сочиться кровь.

— Мотай отсюда! — грозно рявкнул Альбин.

— Альбин, ты болен.

Вернулся Охман, приведя с собой несколько человек. Серша оторвал край рубахи и начал отирать кровь с лица, выискивая, более чистое место на тряпке. Когда пришедшие стали поднимать больных, Альбин вдруг взбеленился и начал яростно кусать их и пинать ногами.

— Пустите меня, я сам пойду,— он вырвался и встал, но при первом же шаге упал навзничь. Они подняли его, он позволил вести себя. Идя с опущенной головой, Альбин украдкой вытирал слезы.

Над постройками шахтного двора высилась башня копра, стянутая на самой вершине мертвыми колесами.

Огромная толпа безотрывно смотрела на них, будто ожидала чуда.

Вдруг кто-то протяжно засвистел. Свист этот подействовал, как запал: раздались вопли, визги, писки, тарахтенье трещоток, грохот медных сковородок, стук кастрюльных крышек, треск барабанов.

Домашние животные, кошки и куры в страхе ринулись в поле за хлевами. Собаки, поджав хвосты, попрятались в ямах и расщелинах на терриконе.

Полицейские с испугом смотрели на ворота и сжимали в руках винтовки. Майор Суханек стоял возле пулемета и не спускал глаз с ворот, дрожавших от ударов толпы. Из здания дирекции выходили встревоженные чиновники и останавливались в тени, возле полицейских.

От дикого шума и визга толпы все дрожало вокруг. Гул и вой вздымались в небо — казалось, они сотрясают и его. Только колеса на копре были по-прежнему мертвы.

Внизу же, у бастующих, было по-прежнему тихо. Слышно было лишь дыхание измученных людей, походившее больше на сопение. Все были грязные, заросшие, голод и жажда нестерпимо терзали их. Каждый держался возле своего места: ни у кого уже не было сил двигаться. Большинство спали. Серша сидел у стены, лицо его опухло, щека была перевязана куском рубахи. Кто-то крикнул сквозь сон. Несколько человек вскочили, стали растерянно оглядываться вокруг, но, поняв, что ничего не случилось, снова легли обратно.

Буля сидел возле больных — Альбина, Груднёка и Вальдека. Они лежали спокойно, закрыв глаза. На обнаженной груди у них резко выделялись ребра, то вздымавшиеся, то опадавшие — легкие их с трудом набирали и выпускали воздух.

Вдруг Альбин как ни в чем не бывало слез с лежанки и пошел в глубь первого штрека. Буля подождал с минуту, потом догнал его и заступил ему дорогу.

— Ты куда? — спросил он.

— Как это куда? Домой,— видя удивленное лицо Були, Альбин посмотрел вокруг, потом повернулся, и пошел обратно — мимо своей лежанки, мимо удивленного Серши — прямо к двери склада со взрывчатыми материалами, затем, постучав в нее, вошел внутрь и запер за собой дверь.

Серша и Буля нажали на ручку. Дверь не открывалась. Серша постучал в нее.

— Кто там? — услышали они голос Альбина.

— Альбин, открой, Серша говорит.

— Не стучи, не стучи, а то взорву все это к черту! — и стало слышно, как Альбин зашуршал коробкой спичек.

Они испугались. Ясек, Аугуст, Вальтер Охман и подошедшие вслед за Сершей переглянулись.

— Принесите бревно,— шепнул он им.

Они побежали к своему штреку. Серша приложил ухо к дверям и прислушался.

Ясек и Аугуст принесли бревно, все вчетвером взялись за него, отошли немного назад и, разбежавшись, ударили им в дверь, та с грохотом отскочила, они упали, но тут же поднялись и вбежали в склад.

Ясек первым увидел Альбина. Он лежал в углу, согнувшись, положив голову на землю, и плакал. На этот раз он позволил себя поднять без сопротивления. Буля вынул из рук Альбина коробку спичек. Ясек обнял его за плечи и повел обратно, на его место.

— Аугуст, подавай сигнал, отправим больных наверх,— шепотом сказал Серша и направился к больным.

— Ясек, пошли снимать сооружение! — распорядился Аугуст и полез на деревянные леса.

Груднёк, Альбин и Вальдек со страхом смотрели на Сершу, который стоял над ними. Высокий, с повязкой поперек лица, с опухшими глазами, он выглядел, как злой призрак.

— Прости меня,— тихо сказал Альбин.

— Ладно, Альбин,— махнул рукой Серша.— Вот что, мужики, вы сейчас поедете наверх. Вы свое уже сделали.

Все провожали товарищей. Альбин держал на груди свою каску. Кто-то бросил в нее жетон с номером, за ним бросил второй, третий, четвертый. Все стали по очереди подходить к нему и бросать в каску свои жетоны. Цинковые кружочки заполнили ее до отказа и начали сползать на мокрую грудь Альбина.

Кареты «скорой помощи» покидали залитый лучами утреннего солнца шахтный двор. Полицейские стояли на улице возле каждого дома вдоль всей трассы проезда и внимательно смотрели вокруг.

Издали, со стороны города, слышались отдельные выстрелы и звон колокола, созывавшего людей на утреннюю службу.

На террикон поднималась группа людей. Они несли на вырванной из петель двери окровавленного Лёмпу: он хотел перед смертью в последний раз вглянуть на шахту. Впереди дверь тащил Эрвин — в изорванном мундире, то и дело сплевывавший кровью,— добрав-

шись до вершины, Эрвин опустил дверь на землю и нагнулся над Лёмпой:

— Вы меня видите?

Старик с усилием кивнул головой.

Они расступились так, чтобы ему была видна шахта. Он вперил взгляд в ее мертвый копер и глаза его затянулись пеленой.

— Умер,— сказал Эрвин.

Внизу жизнь, казалось, совсем угасла. Заросшие, исхудавшие, почти не двигавшиеся люди как бы слились с окружавшим их полумраком. Все пребывали в состоянии полусна: ни у кого не было сил для лишнего движения или слова.

Ясек лежал посреди штрека, неподалеку от Аугуста и смотрел широко открытыми глазами в потолок, где из щели сочилась вода и, расползаясь ручейками, стекала по стене.

Вдруг он услышал слабый писк,— словно бы в соседней комнате собирался расплакаться ребенок. Он встряхнул головой, и писк прекратился. Но спустя минуту Ясек снова услышал его. Он оглянулся вокруг, но так и не понял, откуда шел этот странный звук, и, толкнув Аугуста ногой, спросил шепотом:

— Аугуст, слышишь?

— Слышу. Это к нам пробивается плач наших матерей, жен и детей...

Ясека взволновал неожиданный ответ Аугуста. Он прикрыл глаза и повернулся на бок. Писк возобновился. Открыв глаза, Ясек увидел у стены нескольких крыс, которые смотрели на него. Две из них стояли на задних лапах и пищали.

— Даже крысы по нас уже соскучились,— прошептал он Аугусту.— Вон, пришли из штреков проведать нас.

Они заметили, что крыс становится все больше и больше, но новые крысы шли не от штрека, а из-под дверц подъемного ствола. Оба заметили это одновременно и с испугом взглянули друг на друга.

— Видишь, откуда они бегут? От подъемного ствола. Надо сказать Серше,— шепнул Аугуст.

Они с трудом поднялись и потащились, едва держась на ногах, к подъемному стволу. По дороге им приходилось переступать через тела лежавших товарищей. Дойдя до спящего Серша, Аугуст стал трясти его за плечо.

Серша долго не мог узнать их. Наконец он сел. Они тоже сели и стали оглядываться вокруг, не смотрит ли на них кто-нибудь. Наконец Аугуст наклонился к уху Серши и прошептал:

— Юзеф, крысы бегут вот отсюда, из-под ствола.

— Может, у тебя от голода крысы в глазах забегали?

— Мы оба видели,— Аугуст кивнул в сторону Ясека.

Серша встал, прислушался. Аугуст и Ясек тоже поднялись.

Подойдя к подъемному стволу, он взглянули наверх, но ничего подозрительного не заметили, заглянули в машинное отделение, прислушались — ничего особенного не обнаружили и там. Подойдя к складу со взрывчатыми веществами, они остановились на пороге и снова стали прислушиваться. Ясек почувствовал чье-то присутствие и сосредоточил взгляд на самом темном уголке помещения. Немного погодя он различил во мраке человеческие фигуры, а подойдя ближе, увидел трех мужчин, пристально смотревших на него. Аугуст и Серша тоже подошли к ним.

— Вы что там делаете? — спросил Ясек.

Они не ответили. Он заметил, что все трое держат руки за спиной, словно пряча там что-то, на земле лежала узенькая связка запальных шнуров, которые шли от груды ящиков с динамитом.

— Покажите руки,— потребовал Ясек.

Те послушались. Двое из них держали в руках концы шнуров, третий — спички.

Серша, Аугуст и Ясь подошли к ним и забрали шнуры и спички.

Они потупили глаза и молча стояли перед товарищами, точно провинившиеся школьники перед учителем.

Густая толпа растянулась от ворот вдоль всего забора. Издалека, со стороны полей к шахте приближалась демонстрация, над головами у нее реяли транспаранты. Среди

тишины, царившей по обе стороны стены, гремел хор демонстрантов: «Это есть наш последний и решительнй бой, с Интернационалом воспрянет род людской».

Люди собрались возле подъемного ствола и сидели на земле, поддерживая друг друга: ни стоять, ни сидеть самостоятельно у них уже не было сил. Аугуст и Ясек сидели у входа на склад со взрывчатыми веществами. Лишь один Серша стоял, возвышаясь над всеми, но и он тяжело оперся о стену.

Все с большим вниманием слушали Булю. А тот, обычно молчаливый, говорил сейчас горячо, убежденно:

— Все время, пока мы здесь сидим, я думал о том, что место, где человек работает — свято. Можно даже отобрать у него это его место, но уничтожить его нельзя. И раз уж мы взбунтовались против такого подлого преступления, мы должны выстоять до конца. Пусть знают, что наша шахта нам милее, чем жизнь. И чтобы теперь ни случилось, мы должны выполнить долг, который отныне лежит на наших плечах, чтоб не уронить честь всех наших силезских шахтеров. И если у тех, кто над нами издевается, сердца из камня, то наше сердце должно остаться до последнего дыхания горячим и достойным звания человеческого сердца. Вот почему я ставлю свое предложение. А теперь голосуйте.

Серша молча стоял у стены, переводя задумчивый взгляд с одного лица на другое. Люди стали подымать головы, постепенно взгляды всех присутствующих сосредоточились на нем. Тогда он спросил:

— Кто за предложение Франка Були: связаться с землей и потребовать, чтобы нас залили здесь вместе с нашей шахтой?

Над головами начал расти лес рук. Когда Серша увидел, что все до единого твердо держат руку над головой, он сказал:

— Спасибо.

Руки опустились. Чтобы соблюсти форму, он все же спросил:

— Кто против? — И внимательно оглядел всех, человека за человеком, однако ни одной поднятой руки не оказалось.

Протерев опухшие глаза, он поплелся к телефону, набрал номер, обернулся к людям. Все, не шевелясь, сидели на своих местах.

— Говорит Юзеф Серша, председатель забастовочного комитета. Сообщаю последнее решение всех бастующих. Мы требуем, чтобы нас залили вместе с шахтой. Таково наше желание и последняя воля.— И он повесил трубку.

Вихта стояла у окна, возле клеток с птицами, и смотрела на пустую тропинку, которая вела к терриконy. Дома было тихо. Дети уже спали, канарейки и щеглы тоже уснули. Над терриконом заходило солнце.

Она вглядывалась в тропинку, по которой всегда возвращался с работы Ясек. Вдруг кто-то робко постучал во входную дверь.

— Войдите,— сказала она тихо.

Двери потихонечку раскрылись, и на пороге появился Ахтэлик, он улыбнулся Вихте, отчего над его белой, прикрывавшей аккордеон бородой блеснули зубы.

— Я пришел поиграть тебе, девушка. А то ты сидишь одна и тебе, наверное, грустно.

Вихта улыбнулась.

— Можно? — спросил старик.

Она кивнула. Он сел на табуретку возле печки, расстегнул ремни, сдерживавшие меха, растянул их и, прошептав: «Три! Чатыри!» — заиграл. Дом заполнила веселая мелодия...

Мальцы тихонечко приоткрыли дверь из спальни и заглянули в кухню, просунув в щель головы — одна над другой. Глаза их отыскали возле окна мать. Некоторое время они вопросительно смотрели на нее, потом уселись на пороге, прикрыв рубашками колени, и стали слушать музыку Ахтэлика.

Все застыли в ожидании смерти. Погрузившись в дрему, утратив интерес к внешнему миру, они уже напоминали скорее похороненных, чем живых. На почерневших, заросших лицах поблескивали только глаза.

Зазвонил телефон. Кое-кто вздрогнул от неожиданности, люди стали поднимать головы. Когда телефон зазвонил снова, все глаза были устремлены к нему. Серша встал.

— Телефон звонит или это у меня в ушах звенит?

— Телефон, телефон,— заверило его несколько голосов.

Серша долго боролся со своей слабостью, пытаясь преодолеть пространство, отделявшее его от телефона.

Наконец он взял трубку.

— Серша Юзеф... слушаю.

Он стоял так в полумраке, молча, спиной к людям, точно окаменевший, только возле уха его поблескивала металлическая трубка. Ясеку казалось, что он стоит так уже целую вечность и будет стоять так всегда, а он, Ясек, больше никогда не увидит его лица.

Все же Серша повесил трубку. Обернувшись к ним, он постоял с минуту, прикрыв глаза, и сказал обычным голосом:

— Мы выиграли. Аугуст, Ясек, вытаскивайте бревно, выезжаем все наверх. Я говорил со старостой Вишневским. Они приняли наши условия.

Все продолжали сидеть молча, словно ничего и не произошло, словно новость не имела к ним никакого отношения. Ясек почему-то никак не мог справиться с левым веком — оно не хотело открыться. Аугуст шлепнул его по руке, и он, наконец, очнулся, встал, с трудом поплелся за приятелем, к лесам, начал карабкаться вместе с ним вверх.

Кое-кто снова начал укладываться на земле. Лишь когда Аугуст и Ясек ударили по клиньям, которые поддерживали бревно, люди начали понемногу приходить в себя. Они вставали легко, но при первом же шаге падали на землю, как тряпичные куклы. Взглянув на них сверху, Ясек подумал, что они напоминают сейчас стадо тюленей, которое проползает последние метры по суше перед тем, как нырнуть в воду.

Когда бревно было вырвано из подъемного ствола, Серша дернул за сигнал и, обратившись ко всем, отдал последнее распоряжение:

— Наверху ждать друг друга тут же, во дворе, покамест последний не выедет из-под земли. В дирекцию пойдем все вместе.

В стволе загудело, они почувствовали знакомое дуновение воздуха.

Клеть явилась неожиданно и мягко остановилась. Люди заполнили ее спокойно: вошло столько, сколько полагалось по норме. Оставшиеся задвинули засовы, Серша дал сигнал к отъезду.

Первая партия поползла вверх. Аугуст и Ясек стояли на лесах и провожали взглядом мелькавшие перед ними лица товарищей.

За первой партией последовали еще три. Последними выезжали Ясек, Аугуст, Буля, Охман и Серша. Они задвинули за собой засовы, и клеть тронулась. Внизу остались покинутые людьми лежанки да валявшиеся повсюду шахтерские каски, сумки, фляжки, сапоги...

Они слышали, как клеть останавливается, как раздвигаются ее дверцы, увидели вытянутые к ним руки полицейских.

Ясек успел еще разглядеть в полумраке людей, которые выехали перед ними: они валялись на земле, скрючившись, подтянув колени к голове. Вдруг он почувствовал порыв свежего воздуха, у него сперло дыхание, и он упал на руки полицейских.

Его положили на землю рядом с остальными. Некоторых из них трясло, как в лихорадке, других рвало, третьи кашляли и сплевывали на землю черную слизь. Постепенно они привыкли к кислороду.

И начали понемногу подниматься, помогая встать друг другу. Никто не знал, что делать дальше. Серша стоял у стены, тяжело дыша. Наконец, ему стало легче, он глубоко вздохнул и сказал громким шепотом — на большее у него не хватило сил:

— Надо построиться в колонну. Возьмемся за руки и пойдем прямо в дирекцию.

Они построились — вышел довольно стройный отряд. Ясек и Аугуст помогли Серше пройти вперед. Он обнял их за талию, они соединили руки у него на затылке и так, тесно прижавшись друг к другу, все двинулись вперед. Чем ближе они были к выходу, тем медленнее шли. Ужасающий блеск солнца слепил их, мешал двигаться, они отворачивали головы и жмурили глаза, но шаг за шагом неуклонно приближались к свету.

Из надшахтного здания во двор начала выползать колонна подземных жителей.

По ту сторону стены, из всех окон, со всех крыш на них смотрели сотни людей. Мучительную тишину прервал чей-то вопль:

— Иду-ут!

В небо взвился общий крик радости и повис в нем, продолжая непрерывно звучать.

Шахтеры услышали своих, подняли головы и сомкнутые руки и пошли так через мертвую площадь к зданию дирекции.

Когда они вошли в огромный зал, Ясек увидел у противоположной стены длинный стол, а за ним десятка полтора мужчин.

Господа в темных костюмах встали и со страхом смотрели на приближавшуюся массу грязных, заросших, вонючих оборванцев.

Заполнив зал, колонна остановилась против стола. Пожилой мужчина в очках пододвинул вперед лист белой бумаги и положил на стол перо.

Серша отпустил Аугуста и Ясека, за которых все еще держался, подошел к столу, взял в руки бумагу и внимательно, не торопясь, прочел ее. Потом наклонился, взял перо. И в этот момент кто-то в колонне запел, остальные дружно подхватили песню:

В этой земле наш пот и труд,
И мы не бросим шахты!
Вынесет наш силезский люд
Пытки немецкой шляхты.
Голод и боль стерпеть чтоб смог,
Дай ему силы, бог!
Дай всем нам силы, бог!
Милостей от судьбы не ждем,
Хлеб свой в борьбе добудем.
В бой за свободу мы пойдем.
Силой ее добудем.
Чтоб вольным стать народ наш смог,
Дай ему силы, бог!
Дай всем нам силы, бог!

Серша подписывал акт победы. А вокруг грозно гремела песня, она росла и звучала все более могуче: шахтеры бросали в лицо господам свой гнев, свою муку и радость победы.

Во дворе шахтеры услышали крики радости, разрывавшие воздух за воротами. И хотя они едва волочили ноги по земле и вынуждены были, чтобы идти, поддерживать друг друга, они двигались к воротам сомкнутыми рядами. Кордон полиции расступился перед ними, ворота раскрылись, и шахтеры увидели перед собой плотную толпу: это были их жены и дети. Толпа ринулась к ним, послышались крики, кто-то кого-то звал, кто-то, увидев своего кормильца, бросался к нему с плачем, кто-то со слезами обнимал своих детей.

Улица бурлила вокруг, как разбушевавшееся море. Ясек, подхваченный толпой, плыл куда-то, пытаясь найти своих. Он увидел, как Вихта мелькнула впереди, раз и другой, он бросился к ней с вытянутыми руками, и пытался продираться к ней меж людьми, звал ее по имени, и слышал где-то рядом ее крик... Вдруг он почувствовал, что кто-то обнимает его за плечи. И с удивлением увидел рядом Эрвина, потом его обняли с другой стороны — он обернулся и оказался лицом к лицу со своей женой. И тут же он поплыл на их руках из толпы, медленно выбираясь из этого шума и гама, а минуту спустя он снова почувствовал под ногами землю и вдруг люди точно бы расступились перед ним, все вокруг очистилось, и он увидел у стены хлева своих сыновей: старший держал младшего за руку, сжимая в другой ладони яблоко. Они не сразу узнали его, но, узнав, подошли к нему и подставили головы, чтобы он погладил их. Манэк подал отцу яблоко. Ясек спрятал его в ладони.

В клубах пара, животом вниз, лежит в деревянном ушате Ясек. С одной стороны ушата торчат его ноги, с другой — голова. Жена сидит на табуретке и трет мочалкой его тело. Мальчики помогают матери.

Но вот он уже вылез из ушата и стоит против кровати в спальной, жена вытирает его, помогает ему лечь в постель.

Накрыв его периной, она откидывает с его лица волосы, легко проводит рукой по его щеке.

Он смотрит, как она, не отрывая от него глаз, подходит к двери, открывает ее и исчезает в кухне. В нижней части двери, у самого пола, он видит сквозь дверное стекло, как светятся две пары сыновних глаз. Глядя на них, он улыбается и чувствует, что засыпает.

Перевод Зинаиды Шаталовой

Печатается с небольшими сокращениями

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Самый жаркий месяц»,
1 серия — 7 ч.; 2 серия — 7 ч.
Авторы сценария Г. Бокарев, Ю. Карасик. Режиссер-постановщик Ю. Карасик. Операторы-постановщики А. Кольцатый, И. Миньковецкий, В. Шувалов. Главный художник Б. Бланк. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор И. Майоров.
В главных ролях: Л. Дьячков, И. Охлупин, И. Лапиков, И. Владимиров, Л. Кулагин, Б. Юрченко, Н. Волков, Б. Кудрявцев, Ю. Крюков, М. Коренева, Е. Драпеко, И. Марин, Г. Бурков, В. Березуцкая, О. Отиско, В. Одиноков, Э. Виторган, Н. Гундарева, А. Егоров, В. Бутенко, Е. Буренков.

«Фронт без флангов»
(по мотивам документального романа С. Цвигуна «Мы вернемся»), 1-я серия — 9 ч.; 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария С. Днепров. Режиссер-постановщик И. Гостев. Главный оператор А. Харитонов. Главный художник В. Голиков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Л. Булгаков.
В главных ролях: В. Тихонов, О. Жаков, А. Денисов, Т. Мирзоев, С. Морозов, Г. Польских, А. Борзунов, И. Переверзев, Е. Шутов, В. Ивашов, Е. Леонов, С. Суховей, П. Кормунин, Л. Полякова, А. Соловьев, М. Турченков, Ю. Касаткин, Ханьо Хассе, Юрген Фрорип, Харри Питч, Хорст Шульце, Б. Бибиков, В. Кузнецова, В. Печников, Н. Полищук, А. Лукьянов, В. Заманский, В. Самойлов, В. Сафонов, В. Шульгин, К. Желдин, В. Струков, Р. Куркина, Н. Рудик, В. Ферапонтов, Б. Юрченко, М. Розанов, А. Боранбаев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Дочки-матери», 10 ч.
Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик С. Герасимов. Главный оператор В. Рапопорт. Главный художник П. Пашкевич. Композитор С. Чекин. Звукооператор Н. Озорнов.
В главных ролях: И. Смоктуновский, Т. Макарова, С. Герасимов, Л. Полехина, С. Смехнова, Л. Удовиченко, З. Кипшидзе.

«Закрытие сезона», 9 ч.
Автор сценария А. Битов, при участии И. Шатрова. Режиссер-постановщик И. Шатров. Главный оператор С. Филиппов. Главный художник Н. Емельянов. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор И. Строканов.
В главных ролях: Т. Трач, В. Пучков, Ю. Дружинин, Ю. Григорьев, О. Бадакин, С. Светличная, И. Лапиков, С. Кононыхин, В. Курашкин, Ю. Чернов, В. Селезнев, Е. Бамдас, И. Фигуровский, В. Куценко, В. Ермаков, Г. Дорофеев, А. Парнов, Толя и Саша Исаевы, Е. Быкадоров, И. Маркс, К. Козленкова.

«Отроки во Вселенной», 8 ч.
Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов. Режиссер-постановщик Р. Викторов. Главный оператор А. Кириллов. Главный художник К. Загорский. Композитор В. Чернышев. Звукооператор В. Хлобынин.
В главных ролях: Миша Ершов, Саша Григорьев, Володя Савин, Володя Басов, Оля Битюкова, Надя Овчарова, Ира Попова, Дима Ледогоров, И. Смоктуновский, И. Ледогоров, Л. Дуров.

Киностудия «Ленфильм»

«Ксения, любимая жена Федора», 9 ч.
Авторы сценария А. Гельман, Т. Калецкая. Режиссер-постановщик В. Мельников. Главный оператор Ю. Векслер. Главные художники Б. Маневич, Р. Наринян. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор К. Лашков.
В главных ролях: А. Мещерякова, С. Любшин, Л. Дуров, Л. Зайцева, В. Меркурьев, Л. Шеренц, В. Татосов, Л. Арушанян, А. Хастикян, О. Белов, К. Крейлис-Петрова, И. Гарибян, Е. Алварова, П. Феллер, М. Манукян, И. Нагавкин, Р. Рындин, В. Школьник, С. Зайцева, В. Солодников, О. Сафарова, Л. Геворкян, Э. Бушкевич, Дима Розанов, К. Мкртян, М. Степанян, Н. Орлов, Л. Шевердова, З. Дорогова.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Мечтать и жить», 9 ч.
Авторы сценария Ю. Ильенко, И. Миколайчук. Режиссер-постановщик Ю. Ильенко. Главный оператор В. Калюта. Главный художник С. Бржестовский. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор А. Черноченко.
В главных ролях: Л. Кадочникова, Р. Нахапетов, Ю. Ильенко, Н. Ургант, В. Владимирова, О. Полстовин, Л. Куравлев, Ю. Мажуга.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Потому что люблю», 9 ч.
Авторы сценария А. Пинчук, В. Трунин. Режиссер-постановщик И. Добролюбов. Главный оператор Г. Масальский. Главный художник В. Белоусов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Демкин.
В главных ролях: Г. Корольков, В. Бочкарев, В. Теличкина, Н. Гвоздикова, Н. Величко, А. Климова, Н. Рыбников, Ю. Кузьменков, Гена и Сережа Киселевы, Антон Корольков, В. Антоник, А. Беспалый, Б. Борисенок, Р. Шмырев, В. Грицевский, В. Синкарь, Н. Розанцева, Ш. Газиев.

«Пламя»,
1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Г. Буровкин, Ф. Конев, В. Халип. Режиссер-постановщик В. Четвериков. Главный оператор Б. Олифер. Главный художник Е. Игнатьев. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Б. Шангин.
В главных ролях: Ю. Каюров, Л. Неведомский, А. Шурна, М. Глузский, П. Глебов, В. Козел, Е. Шутов, Р. Хомятов, А. Федоров, В. Базин, А. Харитонов, Т. Федорова, В. Ивашов, А. Кобаладзе, Х. Хассе, Г. Кураускас, И. Ригертас, Л. Цюнис, В. Тарасов, Б. Бабкаускас, Г. Гарбук, Г. Овсянников, Л. Данчишин.

Одесская киностудия

«Рейс первый, рейс последний», 8 ч.
Автор сценария А. Лапшин. Режиссер-постановщик С. Гаспаров. Главный оператор О. Мартынов. Художники-постановщики Н. Ефимова, В. Ефимов. Композиторы А. Геворгян, Е. Геворгян. Звукооператор И. Скиндер.
В главных ролях: С. Плотников, Ю. Кузьменко, А. Сердюк, Б. Голдаев, Б. Закариадзе, Э. Бурдули, О. Гаспарова, З. Дехтярева, М. Жарова, В. Березуцкая, Л. Корнеева, А. Лебедев, И. Матвеев, Мамед Али Казахлы, Д. Нетребин, В. Телегина, И. Терещенко, Г. Берикашвили, И. Кахиани, З. Кравченко, Н. Пирамишвили, С. Сучков.

Литовская киностудия

«Куда уходят сказки», 8 ч.
Автор сценария Л. Яцинявичюс. Режиссер-постановщик А. Дауса. Главный оператор И. Томашевичюс. Главный художник Ф. Вайтекунене. Композитор Ф. Байорас. Звукооператор С. Вилькявичюс.
В главных ролях: И. Килмаускайте, А. Кибартас, С. Рачкис.

«Счастливый невезучий человек», 7 ч.
Авторы сценария Р. Гудайтис, А. Араминас. Режиссер-постановщик А. Араминас. Главный оператор Д. Печора. Главный художник А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор П. Липейка. В главных ролях: Е. Шульгайте, Ч. Стонис, Б. Брашките, Ю. Ярушявичюс, Б. Бабкаускас, Г. Карка.

Рижская киностудия

«Вей, ветерок!»
(по мотивам пьесы Я. Райниса), 9 ч.
Авторы сценария И. Зиедонис, Г. Пиесис. Режиссер-постановщик Г. Пиесис. Главный оператор М. Клейн. Главный художник Д. Рожлака. Композитор И. Калнынь. Звукооператор В. Лычев.
В главных ролях: Э. Эрмале, П. Гаудиньш, А. Кайриша, Г. Яковлев, Э. Радзинь, Э. Крастыня, А. Лиедскалныня, Л. Фреймане, У. Думпис.

«Верный друг Санчо», 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик Я. Стрейч. Главный оператор Х. Кукелс. Главный художник В. Шильдкнехт. Композитор И. Калнынь. Звукооператор Е. Ольшанко.
В главных ролях: С. Зурлов, М. Фелдмане, И. Калнынь, Д. Селецкая, А. Романов, С. Миронов, В. Зандберг, В. Лепко, В. Меркульев, Б. Ташкентский, О. Дункерс, Ю. Каморный.

«Подарок одинокой женщине», 7 ч.
Автор сценария Л. Вацземниек. Режиссер-постановщик Э. Лацис. Главный оператор З. Витол. Главный художник У. Паузер. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: В. Артмане, Л. Криван, Э. Майсак, Х. Романова, Х. Лиепинь, Э. Павул, А. Димитер, У. Вздик, Ю. Каминский, У. Лиелдидж, О. Берзинь, В. Скурстене, Е. Бесерис, А. Калпак, Г. Плацен, В. Лапченок, Н. Бумбиере.

Свердловская киностудия

«Какая у вас улыбка»
(по мотивам повести В. Краковского), 9 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер-постановщик О. Николаевский. Главный оператор И. Лукшин. Главный художник Ю. Истратов. Композитор Е. Стихин. Звукооператор Л. Бондаренко.
В главных ролях: А. Мокроусов, А. Ширвиндт, Э. Киви, В. Сперантова, Ю. Пузырев, Л. Ломова, И. Филатов, Р. Джабраилов, М. Миронова, Н. Богунова, А. Мовчан, М. Майоров, Т. Доронина.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Теплое осеннее солнце», 9 ч.
Автор сценария Р. Табукашвили. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Главный оператор Л. Ахвледиани. Главный художник Н. Николадзе. Композитор В. Азарашвили. Звукооператор Т. Нанобашвили.
В главных ролях: М. Джапаридзе, О. Мегвинетухуцеси, С. Такайшвили, Г. Берикашвили, В. Кахниашвили, Г. Габуния, К. Кавсадзе, Л. Чолокашвили.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Мститель из Генджебасара», 9 ч.
Авторы сценария М. Маклярский, К. Раппопорт. Режиссер-постановщик Р. Оджагов. Операторы Г. Ахундов, Ш. Шарифов. Художники-постановщики Н. Зейналов, Р. Исмайлов. Композитор Дж. Джангиров. Звукооператор В. Савин.
В главных ролях: Ш. Алекперов, Р. Балаев, Г. Мамедов, А. Аббасов, С. Ибрагимова, М. Шейхзаманов, И. Дагестанлы, О. Эскола, А. Фалькович, Ю. Велиев, Г. Турабов.

«Твой первый час», 10 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер-постановщик А. Бабаев. Главный оператор Р. Оджагов. Главный художник Ф. Багиров. Композитор Ф. Караев. Звукооператор А. Шейхов.
В главных ролях: Г. Турабов, Ш. Алекперов, Р. Балаев, С. Курилов, Т. Мирзоев, Р. Азимов, С. Ибрагимов, Г. Петросян, Г. Плассе, С. Гусейнов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Абу Рейхан Беруни»,
1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 8 ч. Авторы сценария П. Булгаков, Ш. Аббасов. Режиссер-постановщик Ш. Аббасов. Главный оператор Х. Файзиев. Главный художник Э. Калонтаров. Р. Вильданов. Звукооператор Д. Ахмедов.
В главных ролях: П. Сайдкасымов, Б. Шукуров, Р. Хамраев, Б. Ватаев, В. Якут, Т. Шакирова, Д. Камбарова, Б. Ихтияров, Т. Ходжаев, Т. Рахимов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Пятеро на тропе», 9 ч.
Авторы сценария Т. Богданова, К. Киром. Режиссер-постановщик М. Махмудов. Главный оператор В. Симаков. Главный художник В. Мушников. Композитор Ю. Лядов. Звукооператор Е. Евсеев.
В главных ролях: С. Сабзалиева, Б. Ватаев, А. Джаллыев, М. Тахири, М. Юсупов, А. Джураев, Л. Корнеев, Х. Ганиев, Х. Абдуразаков, Г. Абдуллаева.

Киностудия «Туркменфильм»

«Тайны мукама», 9 ч.
Автор сценария Х. Дурдыев. Режиссер-постановщик А. Карлиев. Главный оператор А. Карпухин. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Ч. Аннахалов.
В главных ролях: Л. Караева, А. Чарыев, В. Краснопольский, А. Курбандурдыев, А. Карлиев, Х. Муллик, Ч. Шамурадов, М. Ниязов, М. Карлиев.

«Фитиль» № 147
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Дорогой утиль» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссер-постановщик И. Аксенчук. Главный оператор Б. Котов. Художник А. Винокуров. Композитор В. Золотарев. Звукооператор Г. Мартынюк.
«Под стук колес» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер Ю. Егоров. Оператор М. Авербух. Художник Б. Федосов. Звукооператор Ю. Игнатов.
«Найди себя» («Мосфильм»). Автор сценария В. Билевич. Режиссер Х. Бакаев. Оператор В. Абрамов. Художник А. Лебедев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Г. Вицин, Т. Носова, А. Смирнов. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 148
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Научный подход» (киностудия имени М. Горького). Автор сценария Д. Рудый. Режиссер В. Бычков. Оператор А. Рыбин. Художник А. Вагичев. Композитор А. Коган. В ролях: З. Высоковский, В. Гафт, Н. Магер.
«Что важнее» (ЦСДФ). Автор сценария В. Цекох. Режиссер-оператор Д. Федоровский.
«Наглядный урок» («Мосфильм»). Автор сценария А. Курляндский. Режиссер Н. Михалков. Оператор Т. Лебешев. Художник А. Лебедев. В ролях: М. Миронов, Б. Новиков, Л. Анциферова. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Любовь», 9 ч.
Производство киностудии художественных фильмов (Болгария) Автор сценария Александр Карасимеонов. Режиссер Людмил Стайков. Оператор Борис Яникиев. Художник Мария Иванова. Композитор Симеон Пиронков.
В ролях: Виолетта Донева, Стефан Данаилов, Невена Коканова, Катя Динева, Иван Кондов, Николай Бинев, Банко Банков, Андрей Чапразов, Светозар Неделчев, Антон Карастоянов.

«Невинные убийцы», 9 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия). Авторы сценария Дьюла Маар, Петер Зимре. Режиссер Золтан Варкони. Оператор Тамаш Шомло. Художник Ласлю Дуба. Композитор Дьердь Вукан.
В ролях: Ласло Меншарош, Сильвия Шуневски, Дьюла Бенде, Бела Эрнеи, Петер Хусти, Шандор Хорват, Йожеф Каутцкий, Ласло Козак, Ласло Тахи Тот, Аттила Летте.

«Последний свидетель», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Нике» (Польша).
Автор сценария Ян Ковальский. Режиссер Ян Батори. Оператор Антони Вуйтович. Художник Здзислав Келановский. Композитор Анджей Курылевич.
В ролях: Станислав Микульский, Майя Водецка, Артур Млодницкий, Ануш Вылчинский, Эдмунд Феттинг, Элиаш Куземский, Роман Сыкала, Мариан Войтчак.

«Те, кого ищут», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Призма» (Польша). Авторы сценария Станислав Барея, Яцек Федорович. Режиссер Станислав Барея. Оператор Ян Лясковский. Художник Богдан Костржинский. Композитор Ежи Матушкевич.
В ролях: Войцех Покора, Иоланта Бохдал, Мечислав Чехович, Мария Хвалибуг, Ежи Добровольский, Веслав Голас, Адам Мулярчик, Барбара Рыльска, Войцех Семен, Иоланта Воллейко.

«Чистыми руками», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Титус Попович, Петре Сэлкудяну. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художник Раду Борузеску. Композитор Ришард Ошаницкий.
В ролях: Иларион Чобану, Серджиу Николаеску, Георге Диникэ, Александру Добреску, Джордже Константин, Штефан Михаиласку-Брэила, Себастьян Папаяни.

«Тайны золотого Будды»
(по новелле Йозефа Несвадбы), 9 ч. Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Отто Зеленка, Ладислав Фукс, Душан Клейн. Режиссер Душан Клейн. Оператор Иржи Штер. Художник Милан Неедлый. Композитор Святоплук Гавелка.
В ролях: Эдуард Цупак, Отакар Броусек, Бланка Валеска, Яна Прайсова, Милена Дворска.

«Человек из Майсинику»,
1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 5 ч. Производство Кубинского Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Мануэль Перес, Виктор Касаус. Режиссер Мануэль Перес. Оператор Хорхе Эррера. Художник Луис Лакоста. Композиторы Сильвио Родригес, Лео Брауэр.
В ролях: Серхио Корреери, Рейнальдо Миравальес, Адольфо Льяурадо, Рауль Помарес, Альберто Граверан, Ригоберто Агила, Хосе Эрмида, Энрике Молина, Марио Бальмаседа, Рауль Эгурен, Энрике Домингес, Альфредо Перохо.

«Белая роза»
(по одноименной новелле Б. Травена), 9 ч.
Производство «Класс фильмс мундьялес» (Мексика).
Авторы сценария Фил Стевенсон, Эмилио Карбальидо, Роберто Гавальдон. Режиссер Роберто Гавальдон. Оператор Габриель Фигерова. Художник Эдвард Фитцжеральд. Композитор Рауль Лависта.
В ролях: Игнасио Лопес Тарсо, Кристиан Мартель, Рейнольд Ольшевский, Рита Маседо, Бегонья Паласиос, Карлос Фернандес, Джон Келли, Луис Беристайн.

«Эмитай», 8 ч.
Производство фирмы «Домирев» (Сенегал).
Автор сценария и режиссер Сембен Усман. Оператор Жорж Каристан.
В ролях: Андонго Диабон, Мишель Пинодо, Робер Фонтен, Усман Камра, Ибон Камара, Диалло, Альфонс Диатта, Пьер Бланшар, Шериф Тамба, Фод Камбай, Этьен Мане, Жозеф Диатта, Джи Ниассабарон, Антио Бассен, Мбиссин Диоп.

«Обманутые»
(по повести Гассана Канафани «Люди под солнцем»), 8 ч.
Производство Генеральной Национальной кинокомпании «Сар-Дамаск» (Сирия).
Автор сценария и режиссер Тауфик Салех. Оператор Бахджат Хайдар. Композитор Сульхи-Эль-Вади.
В ролях: Мухаммад Хайр Хельвани, Ассад-Вассам Лэтфи, Мерван-Салех-Хэлоки, Абдель Рахман.

«Новые центурионы»
(по произведению Джозефа Вамбауха), 9 ч.
Производство «Коламбия Пикчерс» (США).
Автор сценария Стирлинг Силлифант. Режиссер Ричард Флейшер. Оператор Ральф Вулси. Художник Борис Левен. Композитор Куинси Джонс.
В ролях: Джордж С. Скотт, Стаси Кич, Джейн Александер, Скот Уилсон, Розалинд Каш.

«Оклахома, как она есть», 10 ч.
Производство «Коламбия Пикчерс» (США).
Автор сценария Марк Норман. Режиссер Стэнли Креймер. Оператор Роберт Сартиз. Художник Альфред Суини. Композитор Генри Манчини.
В ролях: Джордж Скотт, Фэй Данавэй, Джон Миллз, Джек Паланс, Уильям Лакинг.

«Ура в честь господина Андерсена», 9 ч.
Производство «Теамфильм» (Норвегия).
Автор сценария Сигбьерн Хольмебакк. Режиссер Кнут Андерсен. Оператор Маттис Матиссен. Художник Сетелье Сульберг. Композитор Мон Иверсен.
В ролях: Од Шенеман, Арве Опсаль, Венче Санднес, Гард Ейен, Эльза Люстад, Коре Закариассен, Ранди Борг, Роли Веселунд.

«Бомаск»
(по роману Роже Вайяна), 9 ч. Производство «Синема энтернасьональ корпорасьон» (Франция).
Авторы сценария Бернар Поль, Жан Патрик Лебель, Ришар Борэнже. Режиссер Бернар Поль. Оператор Вильям Любшанский. Художник Морис Колассон. Композитор Андре Одейр.
В ролях: Доминик Лабурье, Луиджи Диберти, Жан-Клод Дофэн, Жан Дасте, Габи Сильвиа, Массимо Серато, Катрин Аллегре.

«Шантаж»
(«Нет дыма без огня»), 10 ч.
Производство «Аудио-Продуксьон-Лабрадор фильм» (Франция).
Автор сценария и режиссер Андре Кайятт. Оператор Морис Феллу. Художник Робер Клавель.
В ролях: Анни Жирардо, Бернар Фрессон, Мирей Дарк, Мишель Буке, Андре Фалькон, Поль Амио, Матье Каррьер, Фредерик Симон.

«Мальчик и аисты», 4 ч.
Производство «Тоэй» (Япония).
Автор сценария и режиссер Осаму Сакан. Оператор Токутаро Танака. Художник Ясухико Икэда. Композитор Кацутоси Нагасава.
В ролях: Хидэко Аки, Тосио Кудзираи, Фумико Морита, Нацую Каваками, Гэнья Нагаи.

«Прошу слова»

Режиссер Г. Панфилов, «Ленфильм»
Елизавета Андреевна Уварова — И. Чурикова;
Сергей Уваров — Н. Губенко, Елизавета Андреевна Уварова — И. Чурикова;
рабочий момент

Фото Ж. Блиновой

3 1975

«Утверждать красоту дел народных» — обсуждение четырех новых фильмов в коллегии Госкино СССР и секретариате правления Союза кинематографистов СССР;

рецензии на дилогию «Высокое звание» и фильмы «Экзотика и будни Малайзии», «День в Сингапуре», «Филиппины»;

актеры Н. Крючков, Н. Ужвий, О. Жаков и П. Кадочников вспоминают о своей работе в фильмах военных лет;

беседу с режиссером Т. Океевым ведет В. Фомин;

раздел «Теория и история» состоит из очерка А. Лебедева «Кинолетописцы Великой Отечественной войны» и статьи Ю. Ханютина об отражении проблематики научно-технической революции в современном кинематографе;

в разделе «Из творческого опыта» публикуются заметки драматурга Л. Браславского «Как кристаллизуются сценарии»;

творческий портрет А. Медведкина, написанный В. Беляковым;

раздел «За рубежом» состоит из статьи М. Черненко «Кино Монголии» и статьи В. Силюнаса «Крестный отец», блудные сыновья и пасынки Америки»;

публикуется сценарий С. Днепрова «Фронт без флангов»

и другие материалы.

Индекс 70402